خمسة مداخل الى النقد الادبي

مقالات معاصرة في النقد

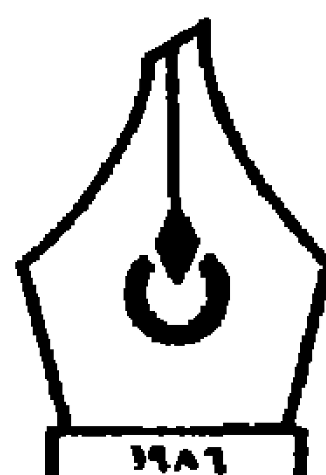
تصنيف

ويلبر س. سكوت

ترجمة وتقديم وتعليق

د. عناد غزوان اسماعيل   جعفر صادق الخليلي

وزارة الثقافة والإعلام



دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان : العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص. ب. ٤٠٣٢ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

خمسة مداخل الى النقد الأدبي

مقالات
معاصرة في النقد

تصنيف

ويلبر س. سكوت

Wilbur S. Scott

ترجمة وتقديم وتعليق

عناد غزوان اسماعيل و جعفر صادق الخليلي

المقدمة

اقترن مصطلح النقد الأدبي بدلالات حضارية وتاريخية كثيرة فى الآداب القومية والعالمية ، وهي دلالات خلقتها ولونتها طبيعة التجربة الأدبية ذاتها سواء أكانت شعراً أم نثراً ، حين صارت التجربة الأدبية مصدر الفكر الانساني في تفاعله مع الواقع وفي خلق العلائق الفنية والجمالية المتطورة عن المجتمع . وهنا يدخل مصطلح النقد في صميم التغيير الاجتماعي حين يصير ضرباً مهماً من ضروب التجربة الأدبية ، وفناً عميق الجذور من الفنون الانسانية الرفيعة . فلم يعد النقد مجرد تأثر ذوقي عابر لا يمثل موقفاً ولا يعتمد على منهج ، او مجرد حكم قضائي حدي ، يجعل التجربة الأدبية مقننة الأبعاد والشعور . فقد اتضحت في النقد خلال تاريخه الطويل ومناهجه المختلفة ، مواقف متعددة الاتجاهات بدأ يتبناها النقاد ، على اختلاف مواقفهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية والدينية ، وقد مهدت هذه السبيل الى وجود مدارس نقدية ومناهج أدبية ، أغنت الفكر الأدبي بطرائق جديدة ومداخل علمية في تحليل النص الأدبي وتحديد قيمته الفنية ومكانته الجمالية ، الأمر الذي جعل مصطلح النقد يخضع ، في الوقت الحاضر ، الى أذواق متخصصة ، اذا صح التعبير ، أي بدأ يتعامل مع الحياة الانسانية بكل ما تحمله من فكر وحضارة وسلوك

اجتماعي ونظره مستقبلية تستمد حركتها من مجموع المناهج النقدية حيث نضج « التقويم النقدي » «والتعليل الأدبي» « والتحليل الفني » بحثاً عن الأصالة في الأثر الأدبي •

ان هذا الكتاب الذي ترجمناه تحت عنوان « خمسة مداخل الى النقد الأدبي » يعرض لمناهج النقد ومداخله المختلفة بحيث تؤلف عند القارىء رأياً او موفقاً من خلال قراءته للآثار الأدبية ، القديمة أو الحديثة •

ويقوم منهج مصنفه البروفيسور ويلبر سكوت على اسس موضوعية علمية حديثة ، فهو يمهد لكل مدخل او منهج بمقالة — او مقدمة — هي ، في الواقع خلاصة واعية ذكية وتاريخية لأصل المدخل او المنهج وتطوره والاهتمام العميق بطبيعته وحدوده العلمية ، من اجل ان يمنح القارىء تطلعاً كافياً واهتماماً واعياً بالمدخل وأصوله مع قائمة بمصادر مختلفة تهم هذا المنهج او ذاك ، مختاراً بعض المقالات والأبحاث النقدية لنقاد وأدباء معروفين باتجاهاتهم النقدية من أمثال ت • س • اليوت ، بابيت ، وليس ، جيمز سمث ، وگلبرت ميوري وريجارد بلاكمور وغيرهم ، ومعتقداً ان هذه المختارات المتخصصة هي أنموذج أدبي واضح السمات والمعالم لهذا المنهج النقدي أو ذاك •

يضم الكتاب ست عشرة مقالة هي • المختارات النقدية المعاصرة — بالاضافة الى المقدمات التي اشرنا اليها وهي خمس مقدمات مهد بها لكل مدخل مستهلاً كتابة بما سماه بالخلفية — The Background التي سلط الضوء فيها على تاريخ المنهج النقدي وتطور مصطلح النقد من خلال تاريخ مسيرته الطويل •

أما المداخل — المناهج — الخمسة فهي :

١ — المدخل الأخلاقي — الذي يدرس الأدب في مدى تفاعله بالمثل

الأخلاقية • ويرى ويلبر سكوت ان هذا المدخل هو من أقدم انواع النقد تاريخاً ، فقد عنى (افلاطون) بالأثر الأخلاقي للشاعر في جمهوريته المثالية ، وألقى (هوارس) ثقلا كبيراً على فائدة الشعر وجماله • ولم يقل اهتمام بعض الشخصيات في عصر النهضة من أمثاله السير فيليب سدني عن سابقته في الاهتمام بفضل الشعر والشعراء • ولم يتردد الدكتور جونسون داعية « الذوق العام » المدعوم بقوة الذكاء في القرن الثامن عشر من الاشارة بالمحتوى الأخلاقي عند الشعراء الذين أدرجهم في كتابه « حياة الشعراء » • وقد أثار (ماثيو أرنولد) النقاش حول أهمية « الجدية العالية » في الفن •

كل هؤلاء مفكرون يؤيدون القول بأن أهمية الأدب ليست في طريقة قوله فحسب ، وانما في ما يقوله ايضاً • وفي القرن العشرين كان اتجاه التقويم الاخلاقي يظهر اكثر ما يظهر في كتابات أدباء أطلق على مجموعتهم اسم «الانسانيين الجدد » • ان اهتمامهم الرئيسي ينصب على الأدب باعتباره « نقداً » للحياة ، ويرون ان دراسة التكنيك الادبي دراسة للوسائل ، بينما هم معينون بغايات الادب من حيث أثرها في الانسان • وبالادب نفسه من حيث انه يتخذ مكانه في ساحة الأفكار والمواقف البشرية •

٢ ــ المدخل النفساني/او السيكولوجي ــ الذي يدرس العلاقة القائمة بين الادب والنظرية النفسية او النفسانية كما ظهرت في أفكار فرويد ومدرسة التحليل النفساني التي تركت أثارها في كتابات الأدباء ، اذ بدت وكأنها تقدم مفتاحاً الى معرفة كنه العملية الأدبية ، بل المفتاح للعميات الفنية وللمفاهيم اللاواعية عند الفنانين وللدوافع القصصية فى الشخوص . من السهل تفسير انجذاب الأدباء المبدعين نحو النظرية الفرويدية التي وضعت المصطلحات لتفسير ارتباط الانسان بدوافعه الذاتية الملزمة او بالكبت الذي يفرضه المجتمع عليه •

وبعد انتشار نظريات فرويد ومجموعة المصطلحات الجديدة ، تشجع الأدباء الرومانسيون والواقعيون واستطاعوا التعمق اكثر في اظهار وتجسيد درامية موقف الانسان • وبمضي اشتد تأثير علمهم النفسي في الأدب الخلاق بالأثر الذي أضافته نظرية (أدلر) عن مركب النقص ، ونظرية (يونگك) عن اللاوعي الجماعي • غير ان القوة الأساس كانت لفرويد •

٣ ـ المدخل الاجتماعي ـ الذي يدرس الأدب وعلاقته بالمثل والقيم الاجتماعية • فالنقد الاجتماعي يبدأ بمبدأ يقول ان علائق الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية • وان تقصي هذه العلائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية الى عمل من اعمال الفن ويحاول تعميقها • فالفن لا يولد في فرع مجرد ، وانه ليس من عمل شخص ما بل هو من عمل خالق محدد في الزمان والمكان • يستجيب لمجتمع هو منه في القمة ، لأنه جزؤه الناطق • فالناقد الاجتماعي يعني فهم الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته في التعبير والاستجابة •

٤ ـ المدخل الشكلي ـ الذي يدرس الأدب وكأنه بناء جمالي • وهو من اكثر اساليب النقد تأثيراً في عصرنا • فالوحدة العضوية تعد من أبرز أهتمامات الناقد الجمالي او الشكلي في تحليله للأدب وفي تعليله للظاهرة الأدبية • فالكل هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء في العمل الأدبي او الفني • فقد سيطر هذا المدخل على حماس معظم النقاد المبرزين ومهد السبيل الى وجود صحافة نقدية جمالية تهتم بأصوله ومنظوره الضارب •

٥ ـ المدخل النموذجي ـ الذي يدرس الأدب في ضوء الاسطورة باعتبارها خلاصة تجربة ورمزاً تاريخياً وحضارياً • وقد اخذ المدخل النموذجي هذا يلفت الانظار وقد يسمى أحياناً بالمدخل الطوطمي او الاسطوري او الشعائري • وهو يتبوأ مركزاً غريباً بين الأساليب الاخرى : فهو يتطلب قراءة دقيقة للنص، من المدخل الشكلي، ولكنه يهتم بالناحية الانسانية أكثر من اهتمامه

بابراز القيمة الجوهرية للاشباع الجمالي • ويبدو ان هذا المدخل ــ النموذجي أقرب الى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور ، وهو بالاضافة الى هذا ، ذو مظهر اجتماعي حين يهتم بالأطر الحضارية الرئيسية من حيث اهميتها في استهواء الجمهور • وهو تاريخي في بحثه عن الماضي الحضاري او الاجتماعي ، ولكنه ليس تاريخياً في عرضه قيمة الأدب بصرف النظر عن الزمن، بمعزل عن الحقب والعصور •

يعكس هذا المدخل العناية المعاصرة القومية بالأسطورة فى واقعها التاريخي والاجتماعي وابعادها النفسية والأخلاقية •

ان هذه المداخل الخمسة تؤلف برأي البروفيسور ويلبر سكوت المناهج النقدية دلالة وتنوعاً وموقفاً في نظرتها إلى الأدب وفي تحليل القيم الفنية فيه • وتتحول هذه المداخل الى واقع نقدي ــ من خلال المختارات النقدية التي توضح هذا المدخل او ذاك توضيحاً لا يخلو من استغراق في الذاتية او تعميم في اصدار بعض الأحكام الأدبية هنا وهناك • ونحن ، اذ ننقل هذا النص النقدي العلمي الجليل الى العربية من المتخصصين والدارسين ، انما نأمل ان يخلق في نفوسهم موقفاً او تأملاً او تساؤلاً في قضايا أدبنا العربي المعاصر بتجربته الجديدة او أدبنا العربي القديم الغني بروحه الأصيل ، ببنائه الفني وقيمه الجمالية والاخلاقية التي عبرت عن فكر الامة العربية من خلال تفاعلها التاريخي العريق مع أحداث العصر وروح الحضارة •

المترجمان

مقولة
Argument

يحسن بي ، اولا ، أن أصر على ان عنوان هذا الكتاب مقصود متعمد : فالمبدأ التنظيمي للاختيار اقرب الى (المداخل) النقدية منه الى النقاد ، اذ بدون هذا يكون للقاريء الحق في الحنق ان لم يجد فيه مقالات لادباء مثل آ ي • أ • ريجاردز ، ليونل تريلينگ ، سير هربرت ريد ، ايفور وينترز ، وكثير غيرهم ، الا ان اختياري قد تحدد اساساً برغبتي في ايراد نماذج نقية ـ بصرف النظر عن مؤلفيها ـ لكل من اصناف النقد الحديث الخمسة ـ الاخلاقي ، والنفساني ، والاجتماعي ، والشكلي ، والنموذجي •

قد يبدو ان مقولتي تمثل تخطيطاً مسرفاً في المنهجية ، وهذه تهمة ما كانت لي مندوحة من الاعتراف بها لو انني اعتبرت هذه المداخل الخمسة شاملة شمولا مطلقاً ، أبداً ، فثمة مقالات في النقد مجيدة لا تخضع لتنظيم قسري ، كما ان من الحماقة افتراض ان أي ناقد جدير بالاهتمام الدائم سيمكث ضمن حدود أي مدخل بعينه ، بل بالعكس ، انه قمين باستعمال ذلك الاسلوب ـ او الافضل ، تلك الاساليب مجتمعة والتي يراها خير ما تناسب معرفته ، وتحسسه النقدي الخاص ، والعمل الفني الذي بين يديه •

ولكني أرى فعلاً وعلى وجه العموم ان معظم الجهود النقدية في وقتنا الحاضر يدخل ضمن الاصناف التي استعملها هنا • فمثلا ، (ارفينكك بابيت) ،

و (ت • س • اليوت) (فى تطوره الأخير) ، و (أدموند فولر) ارتأوا ان ينظروا الى الادب من حيث تطبيقاته الاخلاقية على البشرية • وعلى الرغم من ان هذا كان مما عنى به النقاد والجماليون (مثل افلاطون وسير فيليب سيدني) ، فان اندفاع القرن العشرين في ايجاد هذه العلاقة يعكس الانشغال بالتخلي عن القيم الفيكتورية ، وبالاستعاضة عن الايمان بشكله التقليدي بالايمان بالعلم •

وبينما يحاول (الانسانيون) الافلات من قيود العلم ، نجد جماعة اخرى يسعدها ان تستعمل مصطلحات علم جديد ومنظوراته ، وهو علم النفس ، كوسيلة من وسائل تفسير الادب • وعلى ذلك راح (كينيث بورك) يدرس العملية الشعرية (The Poetic Process) باعتبارها اكتشاف الشاعر رموزاً يعبر بها عن انفعالاته ، وباعتبارها تنظيما لتلك الرموز لكي تقوم بايصال خبراته • وقام (جفري گورر) يحلل مؤلف (العجب والتحيز) (Pride and Prejudice) تحليلا نفسانياً ، ودرس (سيمون ليسر) حوافز اللاوعي في شخصيتين اثنتين في القصة الحديثة •

ثم تطور في عصرنا حقل جديد ، هو علم الاجتماع ، فاجرى تعديلاته على بحوث علماء التاريخ التقليدية • وظهرت مدرسة في النقد وضعت تقويماً جديداً للادب ، بتوكيد ان العمل الفني من نتاج الوسط الاجتماعي او متأثر به • ويعزو (جوزيف) و (ود كروج) سبب فشل التراجيديا الحديثة الى طبيعة مزاجنا الحديث ، ويرى (جورج اورويل) علائق بين فن (كيلينگ) والجو الذهني في عصره • وفي العشرينيات والثلاثينيات على الاخص ، ارتبطت الاحكام الأدبية بالقيم السياسية والاقتصادية • ان مقالة (كوديل) على (برناردشو) واحدة من افضل النماذج على المدخل الماركسي الى الموضوع •

كانت اقوى مجموعة من النقاد نفوذاً تضم (جيمز سميث) و (اولسن) و (بروكس) • وقد تجنب هؤلاء العلاقة بين الفن والجوانب الاجتماعية ، او التاريخية ، او السيرة الشخصية ، وركزوا اهتمامهم على البناء ، على شكل

القطعة الادبية ، واخضعوها لاختيار متشكك ليظهروا بمظهر علمي في تحليلاتهم .

وثمة مدخل نقدي آخر أحدث يمكن ان يسمى النموذجي (Archetypal) وهو يعنى بطراز بشري او اجتماعي لا يرتبط بزمان معين ولكنه ملحوظ في أعمال أدبية معينة ، كما لو كان العقل اللاواعي (The unconscious mind) في الجنس البشري مساهماً في التأليف . يرى (گلبرت ميوري) ان المسرحيتين (هاملت) Hamleet و (اوريستيس) Orestes مثلان لبعض عقدة اساسية في علاقة الابن بالام . و (هايلمان) Heilman يتناول (دورة المسمار اللولبي (The Turn of the Screus) باعتبارها رواية اخرى لحكاية (جنة عدن) (The Garden of Eden). ويجد (فيلدر) في (مغامرات هكلبري فين) (The Adventures of Hucklebury Finn) نمطاً مدهشاً من أنماط الثقافة في الولايات المتحدة .

ثمة مدخلان آخران لم يدرجا هنا على كل حال احدهما يعنى بالتقليد الادبي الخاص وراء العمل الفني ، فيلاحظ ، مثلا ، مكان (سونيتات) شكسبير (Shakespear's Sonnet) في اطار (تقاليد السونيت) (The Sonnete Tradition) او اثر(التقليد البتراركي)في (The Peterarchan Tradition)

في شعر (دون) ، واثر شعر (دون) في شعر ما بعده من الشعراء . ان دراسات كهذه (وهي تميز اعمال باحثين أميل الى التاريخ الادبي منهم الى التثمين) لها اهمية عظمى وقيمة ، ولكني اتفق مع الاتجاه العام نحو فصلها عن المقالات النقدية .

والمدخل الآخر غير المذكور هنا هو (الانطباعي) (The impressionistic) ان لكل امرىء انطباعاته في مواجهة التجربة الادبية ، وقد يجد بعضهم ضرورة في كتابتها . ان تقدير هؤلاء يعتمد بالطبع ، على الذوق ، والمعرفة ،

والقدرة على الكتابة النقدية . غير ان طبيعة هذا (اللون) وحدها تجعل من العسير ادخاله ضمن تصنيف خاص ، او لانه مشمول باحد المداخل المذكورة هنا .

لقد ادركت من خبرتي في التدريس ان الطالب الذي يعرف انه لديه ما يقوله عن عمل من الاعمال الادبية ، ولكن يعوزه الاتجاه الذي يعينه على تشكيل منظوراته ، يجد المشكلة قد انحلت باتباعه مبادىء احد المداخل الخمسة المستعملة هنا وتنظيماته . واذا لم يشأ ان يجرب قلمه في (النقد التطبيقي) (Practical Criticism) ، فأظنـه سـيجد ان دراسته لهذه المقالات وتصنيفها سيحل عقدة طالما بدت كمتاهة للنقد المعاصر .

لقد سعيت في المقدمات الى التنويه بعناصر ثلاثة في كل مدخل (وان لم تكن بالتسلسل التالي) : اصله وتطوره ، طبيعته ، وحدوده . واني لم اقصد الى كتابة بحث مدرسي على طول كل صنف ، ولكني استهدفت الدقة ، بالطبع .

ومرة اخرى اقول انني لم انو ان اكون شاملا ، وانما اقترحت كتبا ومقالات تنفع في استجلاء اكثر لتحديد المدخل المذكور ، وفي تصوير تطبيق المدخل ، او فى معرفة الردود عليه ، بحيث يسهل على القارىء التوغل اكثر في كل اسلوب وفق رغبته . وبالاضافة الى المقالات النقدية ، فان الكتب التي ستكون على قدر كبير من الارشاد للقارىء ، مثلما كانت لي ، هي : (نظرية الادب) (Theory of Literature) ١٩٤٢ ، بقلم (ويليك ووارن) ، (الرؤيا المسلحة) (The Armed Vision) ١٩٤٨ ، بقلم (ستانلي هايمان) ، (النقد

---

(١) . ترجم الكتاب الى اللغة العربية تحت عنوان « نظرية الادب » محي الدين صبحي ، مراجعة الدكتور حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، ١٩٧٢ .

(٢) ترجم الكتاب الى اللغة العربية تحت عنوان «النقد الادبي ومدارسه الحديثة» الدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ – ١٩٦٠ (جـ١ – جـ٢) .

المترجمان

الادبي الامـريكي ١٩٠٠ ـ١٩٥٠) (American Literary Criticism) ١٩٥١ ، بقلم (جارلز گليكو برك) ، (عصر النقد ١٩٠٠ـ١٩٥٠) (An Age of Criticism) ١٩٥٢ ، (ويليام فان اوكونور) ، (تطور النقد الادبي الامريكي) (The Development of American Literary Criticism) ١٩٥٥ ، تصنيف (فلويد ستوفال)[1] (مداخل نقدية الى الادب) (Critical Approaches to Literature) ١٩٥٦ ، بقلم (ديفيد ديجس) ، (النقد في امريكا) (Criticism in American) ١٩٥٦ ، بقلم (ج٠ب٠ بريجارد) ، (عناصر القوة في) الادب (Forces in Modern British Literature) البريطـاني الحديث ١٨٨٥ـ١٩٥٦) (طبعـة فينتـاج بوكس) ١٩٥٦ ، بقلم (و ٠ ي ٠ تينبدال) و (النقد الادبي[2] تاريخ موجز) Literary Criticism, A Short History ١٩٥٧ ، بقلم (ويمسات وبروكس) ٠



أود هنا ان اشكر العون الذي لقيته من شخصيتين : زوجتي (آن اليزابث سكوت) ، وصديقي (أدوارد ل ٠ هوبلر) ٠ لقد كان لعنايتهما ولمساعدتهما أهمية كبرى لي ، واني أشكرهما قلبيا ٠

گاردن سيتي ، نيويورك ، ١٩٦١

---

(١) ترجم الكتاب الى اللغة العربية تحت عنوان « مناهج » النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، الدكتور محمد يوسف نجم ، مراجعة الدكتور احسان عباس ، دار صادر بيروت ، ١٩٦٧ ٠

(٢) ترجم الى اللغة العربية تحت عنوان النقد الادبي (تاريخ موجز) الدكتور حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي ، دمشق ، المجلس الاعلى لرعـاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، ج١ النقد الكلاسي ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣ ، ج٢ ، النقد لدى الكلاسية الجديدة ، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٤ ، ج٣ ، ج٤ ٠

(المترجمان)

خمسة مداخل الى النقد الأدبي

الخلفية The Background

كان النقد الادبي في بدايات هـذا القرن تحت سـيطرة الاكاديميين : (و • سي • براونل) ، (جورج وودبري) ، و (جورج سانتايانا) في امريكا و (جورج سينتزبري) ، (سير والتر رالي) ، و (أ سـي • برادلي) في انكلترا • ومن الغريب ان القيادة قد خرجت من يد الاساتذة حتى الثلاثينات حين عاد النقد الادبي مرة اخرى ليرتبط بعلاقة وثقى بشخصيات من عالم الكليات ، سواء أكانوا كتاباً ام محررين في مجلات أدبية كان معظم النقاد يومئذ يتبعون تقاليد (ماثيو آرنولد) ، على الرغم من ان زملاءهم الأقل منزلة قد مزجوا «جدية» آرنولد الشديدة بلطف التقدير والاحترام • لقد كانوا ، على وجه العموم ، مفكرين ومنصفين ومؤيدين مثالا ذكيا ، ولكنهم لم يكونوا قادرين على بذر بذور النقد لمستقبل قريب •

لقد كانوا ، من حيث وجهة النظر الحاضرة ، الناطقين باسم القوى التي كانت آخذة بالتضاؤل •

كانت مهمة تدمير صور الماضي قد اضطلع بها ، او بمعظمها ، ثلاثة اشخاص : (جي•ب•شو) ، الذي بدأت مخاصماته مع الآلهة منذ ١٨٨٥ عند دخوله الصحافة ، واستمرت في مقدماته لمسرحياته العديدة • و (جيمز گيبونز هنكر) ، الذي ظهرت مقالاته حول مختلف الفنون في (نيويورك سن) (The New Yourg Sun) ابتداء من ١٩٠٠ • و (هـ • ل• منكن) الذي

أصبح الناقد الادبي لمجلة (سمارت ست) (The Smart Set) في ١٩٠٨ • هؤلاء الثلاثة أوتوا حظاً من البراعة والذكاء وسعة الاطلاع والرغبة في ازال اله الفيكتوريين ، (كرونوس) ، Kronos عن مقامه ، غير انهم اما ان اعوزهم (زيوس) (Zeus) ليرشحوه ، او ان مرشحيهم للمقام لم يكن يرتضيهم المستقبل كل الرضا • ويبدو الآن ان مساهمتهم الرئيسية في نقد القرن العشرين هو هجومهم الناتج على الاقليمية (Provincialism) والبيوريتانية المتطرفة (Puritan Prudery) والفيليستينية (Philistinism) [1] بالاجمال ، استعمال التقدير الاخلاقي كميعاد ادبي Literary Criterion

في ١٩١١ دعا (راندولف بورن) في (الشباب والحياة) Youth and Life الى اعادة تمحيص الماضي ، فاستجاب له (فان ويك بروكس) في (عصر امريكا القادم) في ١٩١٥ ، American's Coming of Age وتبعه آخرون (والدو فرانك وبول روزنفيلد ، مثلا) في اعادة النظر في الثقافة الامريكية ، ماضيها وحاضرها ، ليجدوها دون المستوى • وقد حدث ما يشبه ذلك من اعادة التقويم في انكلترا ، في قصائد الحرب التي انشدها (د• و• كيبسون) و (سيكفريد ساسون) • كان هذان وغيرهما الناطقين باسم شبان ذلك العقد الذين كانوا ينزعون الى رفض الماضي باعتباره ساذجاً وقديم الطراز ، وكذلك رفض الحاضر باعتباره مادياً تقيده التقاليد • ان تحررهم من وهم الاساليب والطرائق والقيم الخاصة بالاجيال السابقة امتد ليشمل الفن الواهن المحترم السائد يومذاك •

لعل هذا يكفي للاشارة الى دور (البيوولفين) Beowulfs الذين حاربوا قبضة الفيكتوريين (الكريندلية) • وخلال ذلك كان آخرون اكثر

---

(١) Philistinism مصطلح اطلقه ما تيو ارنولد على الذين يعتقدون ان التراث مفتاح السعادة ، تبعا لما ورد في التوراة ، ثم تعـــداهم الى من لا يبالون بالثقافة ولا بالفن ولا بالاعتبـــارات الروحيـة والجمالية ، لانغماسهم في المادية وحب المال ـــ المترجمان

ايجابية في محاولة تشكيل مواقف أدبية جديدة • ففي ١٩١٠ ألقى (جويل سبنكارن) كلمة في جامعة كولومبيا بعنوان (النقد الجديد) "The New Criticism"، رفض فيها ان يقبل ، كأسلوب ادبي ، بالتصنيف الاكاديمي للادب في حقب ومجموعات ، وقد طالب ، اعتماداً على جماليات كروتشه ، بالنظر الى كل عمل من اعمال الفن بمفرده • وقد دار جدل بخصوص رأيه عن ان الفن تعبير ، والنقد دراسة لذلك التعبير [٢] واعلن بول آلمرمور ان هذا يحيل النقد الى انطباع ـــ اي انه مغامرة الروح غير المسؤولة عند تجريبها عملاً فنياً • ولكن من الممكن فهم موقف (سبنكارن) كشخص يتجنب الانطباعية ، ويدعو الناقد الى التوجه بكل دقة وحماس الى العمل الفني الخاص ، وهو بهذا المنظور ينظر نحو النقد الشكلي Formalistic Criticism الآتي في الثلاثينات • لقد ساهم (سبنكارن) ، في الاقل برفضه النزوع الى التصنيف والى البحث عن الجانب الاخلاقي في الادب ، في خلق جو يتفق والتجربة الفنية والنقدية •

تبدأ (النهضة الادبية) "Literary Renaissance" في زماننا عادة من سنة ١٩١٢ ، سنة تأسيس مجلة (الشعر) ، يوم ان كان في الجو احساس بقدوم ادب آخر • لقد اعلن محررو (الشعر) قائلين « انا نؤمن بوجود جمهور للشعر ، وانه يتنامى»[٣] • وكتب (أدوين مارش) في تقديمه للجزء الاول من (الشعر الجورجي) Georgian Poetry يقول : « لقد اصدرنا هذا الديوان ايماناً منا بأن الشعر الانكليزي عاد ثانية يستمد قوة وجمالا جديدين » [٤] ثم اخذت مجلات (ليتل) Little تعبر بلسان فن انشط بعد أن تحرر من سلاسل

---

(٢) (سومور) So More لخص ذلك في (شيطان المطلق) The Demon of the Absolute)

(٣) مقتبس من طبقة (فلويد ستوفال) Floyd Stovall (تطور النقد الادبي الامريكي) The Development of American Literary Criticism ص١٦٩

(٤) مقتبس من (الشعر والعالم الحديث) Poetry and the Modern World بقلم (ديفيد ديجس) ص ٣٨ David Daiches

الاساليب الفيكتورية ومواقفها ، وازدهرت التجريبية experimentalism التصويرية ، imagism والحركة الدوامية Vorticism (٥) ، والانطباعية experssionism ، والشعر الجورجي ، والهجاء اللاذع Bitter Satire .

ان اثنتين من هذه الحركات تدلان على ان العصر كان عصبياً ، اذ لم يبد على الجورجيين انهم يهاجمون القديم بقدر سعيهم الى ان يأخذوا منه ما كان مسمولاً به . وهكذا يعودون ، في خضم الفوضى والتمدين ، الى بساطة الريف ورخائه وجماله يعبرون عنها بوسائل سهلة الفهم . لم تعمر هذه الحركة طويلا ، فديوانهم لسنة ١٩١٦ــ١٩١٧ الذي ضم عدداً من شعراء الحرب اللاذعين يشير الى ان التحول المفاجيء ضد عالم هدته الحرب وتخلى عنه الله لا يمكن تلطيف حدته برفض مواجهته .

كذلك كانت فترة فعالية الحركة التصويرية وجيزة ، ولكنها ، بخلاف حركة الجورجيين ، تركت اثرها في الشعراء والشعر الذي تلاها . وتتمثل قوتها العقلية الرئيسية فى (ث.أي.هولم) الذي دعا الى نوع «جاف وقاس» "dry and hard" من الشعر يتبرأ من وهن الرومانتيكية . ان افكار التصويرية المعلنة تكشف عن مدى تقدم الفكرة ، في الأقل ، ان لم نقل التطبيق، الى مركز طليعي . كان الاهتمام منصباً على العرض المحكم للصور البصرية "Visual Images" ، بمفردات عادية ولكنها دقيقة ، وكان التكنيك الشعري تجريبياً على هوى الشاعر وبحرية مطلقة في اختيار الموضوع . لقد كشف التصويريون،بنبذهم«جديةآرنولدالرفيعة» "High seriousness of Arnold" وكل القيم في الواقع ، عن عنايتهم القصوى بالتكنيك .

وعليه ، وعلى اثر تحطيم المحرم ، (التابو) Taboo ، على يد (شو) و (هانكر) و (منكن) ، ظهرت مجموعة جديدة من الكتابات ، شاعرية في

---

(٥) الحركة الدوامية - Vorticism - حركة ادبية انكليزية

اكثرها ، قادرة على استثارة اهتمام نقدي حي ، ولكنها ، من حيث النقد الادبي ، لم يكن لها اسلوب مسيطر • ان مهاجمي آلهة الماضي المألوفة قد اعتمدوا ، كثيراً او قليلا ، على عقولهم وذوقهم الخاص • ان اعتراف (هانكر) الصريح بأن مقالاته كانت «سجلاً لبعض الاهتمامات الشخصية ، ولم تكن محاولة في التقويم النقدي»[٦] يصف ، على ما أرى ، جهود (شو) و (منكن) بل وحتى الشاب المثير ، (ازرا پاوند) ، الى حد ما •

كان (پاوند) قد توصل الى عدد من استنتاجات (هولم) منفرداً ، بدراسته الشعر البروفانسي Provensal Poetry ، والشعر الغنائي اللاتيني والاغريقي ، والشعر الكلاسيكي في الشرق • كان يدافع عنها حيثما لقى اذنا صاغية ، ولكنه ، بالطبع ، كان ذا أثر كبير في (ت• س• ليوت) هاتان القوتان الخارقتان فى الخلق والادب النقدي وضعتا الدراسة الختامية في تكنيك الكتابة ، وحفزتا القراء والشعراء الى التمييز بين التجربة الجمالية ، والسياسية والدينية ، والاخلاقية ، والسلوكية ، وما الى ذلك • واكثر من هذا قد اورد نماذج من الدراسة العميقة للشكل • لا شك ان نظريتهما المبكرة وممارساتهما تعدان السلف للنقد الشكلي في الثلاثينات ، وقد وسعا ، مع (هانكر) ، مادة موضوع النقد بتقديمهم الادب الاوربي •

عند هذا ، كانت الظروف الرئيسية اللازمة لتطور حركة نقدية قد تهيأت : التخلص من مقاييس الماضي ، ومجموعة من الكتابات الخلاقة جديرة باهتمام النقد ، واحساس بالاستثارة (وان لم تكن متماثلة على كل حال) بخصوص مستقبل الادب • من الغريب ان المجموعة الاولى من النقاد الذين تجمعوا معا حول افكار عامة عن التمحيص والتقويم لم يكونوا حريصين على التجربة ، بل كانوا من المحافظين على التقليد الارنولدي The Arnoldian Tradition

انهم الانسانيون الجدد The Neo-Humanists

---

(٦) مقتبس من (فلويد ستوفال) ، المصدر السابق ، ص١٦٦

المدخل الأخلاقي : الأدب والمثل الأخلاقية

مقدمة

لا شك ان المدخل الاخلاقي ، من بين مختلف انواع النقد ، اطولها تاريخيا فقد عني (أفلاطون بالاثر الاخلاقي للشاعر في جمهوريتنا المثالية • وألقى (هوراس) ثقلا كبيراً على فائدة الشعر وجمـــاله ولم يقـــل اهتمام بعض الشخصيات من عصر النهضة ، مثل (سير فيليب سيدني) عن ذاك • ولم يتردد (الدكتور جونسون) داعية «الذوق العام» المدعوم لقوة الذكاء ، في القرن الثامن عشر من الاشادة بالمحتوى الاخلاقي عند الشعراء الذين أدرجهم في (حياة الشعراء) • وقد أثار (ماثيو آرنولد) النقاش حول أهمية «الجدية العالية » High Seriousness في الفن •

كل هؤلاء مفكرون يؤيدون القول بأن اهمية الادب ليست في طريقة قوله فحسب ، وانما في ما يقوله ايضا • ان الانقسام الثنائي ـ الذي كثيرا ما يسمى (الشكل والمضمون "Form and Content" كان امرأ مهماً في عصرنا ، بالنظر لأن (الشكليين) Formalists قد ايدوا بشدة ، في مجال ممارسة النقد ، طريقة القول ، وتنظيم اقسام القول ، و (كيفية) المعنى في القصيدة ، بينما عني النقاد الاخلاقيون (بماهية) المعنى •

وفي القرن العشرين كان اتجاه التقويم الاخلاقي يظهر اكثر ما يظهر في كتابات ادباء اطلق على مجموعتهم اسم (الانسانيين الجدد) • ان اهتمامهم

الرئيسي ينصب على الادب باعتباره (نقداً) للحياة ، ويرون ان دراسة التكنيك الادبي دراسة للوسائل ، بينما هم معينون بغايات الادب من حيث اثرها في الانسان ، وبالادب نفسه من حيث انه يتخذ مكانه في ساحة الافكار والمواقف البشرية .

ان تحليلهم الانسان تقليدي ، يرجعون به الى (انسانيي عصر النهضة Renaissance Humanists . وعلى ذلك ، فالانسان كائن يمكن تمييزه عن الحيوان بما يمتلكه من العقل ومن المقاييس الاخلاقية Ethical Standards وهو حر ، ينزع الى الدوافع الحيوانية او الى التسلط الفردي ، ولكنه مسؤول عن وضع هذه النزعات تحت سيطرة العقل ، مادام راغباً في استثمار طبيعة الانسانية الخاصة . فالحرية ، اذن ، ليست تحرراً من الظروف فحسب ، بل خضوعاً (للقانـون الداخلي) "Inner Law" . وعلى ذلك فشـعارات (الانسانية) هي : النظام ، الكبت ، والضبط .

ان الحركة النقدية في القرن العشرين التي التزمت هذا الموقف الفلسفي كانت امريكية الاصل فقد بدأ (بول المرمور) (Poul Elmor More) بالكتابة منذ ١٩٠٤ عندما ظهرت اولى مقالاته بعنوان مقالات شلبورن "Shelburne Essays" . واتخذ (ارفينك بابيت) Irving Babbitt موقفاً موازياً باصداره (الادب والمدرسة الامريكية) في ١٩٠٨ . كان الجمهور في البداية صغيراً ، بل لم يكن هذا شديد التعاطف ايضا . كان الهجوم المتزايد على الماضي ينطوي بداهة على هجوم على اولئك الذين دافعوا عن الماضي ، مثل (بابيت) و (مور) . لم يكن من اليسير عليهم ان يشقوا طريقهم في عصر التشكك في القيم التقليدية وفي تجارب التعبير عن الذات في الفن . وبالاختصار ، ظل هؤلاء بعض الوقت ادنى ظهـوراً من الزيف Debunkers ومحطمي الاصنام والتجريبين ، الذين كان اليوم يومهم . ولكن العشرينيات أولتهم شيئاً من نظرة احترام ، وانتسب اليهم عدد من الادباء من امثال (نورمان فوستر) ،

(هاري هايدن كلارك) ، (جي • ر • اليوت) ، (روبرت شافر) (فرانك جويت ماثر) (كراهام مونسون) وكذلك (ستيوارت شرمان برات) ردحاً من الزمن • كان في هؤلاء الكفاية لانشاء مدرسة ،وغدا اسم (الانسانيين الجدد) مصطلحاً جارياً لوصف موقفهم في النقد الادبي •

لقد عمل هؤلاء ، من حيث التطبيق ، على معارضة اتجاهين أدبيين اثنين . الطبيعية ، Naturalism التي تحمل فكرة مشينة عن الانسان ، وتنكر عليه حرية الارادة والمسؤولية ، والرومانسية Romanticism ، المسرفة في الانانية وفي الميل الى التعبير غير المتحفظ نسبيا • وقدشملت هذه الاتجاهات ، بالطبع ، الكثير من الادب المعاصر لذاك الزمن ، بحيث ان (الانسانية الجديدة) بدت في نظر بعض الخصوم رجعية في الذوق ، بينما ، ادى احساسهم القوي بالاخلاقية الى اتهامهم بالتعصب في الاخلاقيات ، ومع ذلك ، فقد سعى عدد من هؤلاء الانسانيين الجدد الى توحيد الحماس الاخلاقي المبني على مفهوم رزين وكريم لطبيعة الانسان مع الحسية الجمالية •

ثم بدأ في اوائل الثلاثينات أن ما يشبه النهاية قد أحاق بهذه الحركة • اذ ان حركة جديدة متعلقة بالوجود وبعلم الاجتماع (وهذه الاخيرة كان لها مثلها الاخلاقية الخاصة) قد استحوذت على انتباه النقاد الشبان • وبموت (بابيت) في ١٩٣٣ ، و (مور) في ١٩٣٧ ، فقدت حركة (الانسانيين الجدد) اقوى المدافعين عنها • ولكننا ، من حيث وجهة نظرنا الحاضرة ، نستطيع ان نلاحظ ان (الانسانية) لم تمت ، وانما عانت من التحول وفي ولادتها المجددة باسم (الانسانية الدينية) Religious Humanism •

اعلن (ت•أي•هولم) في اوائل القرن ، انفصال موقفه عن موقف الانسانيين الجدد ، على الرغم من أنه لم يقل عنهم قوة في معارضة وهن الرومانسية وتشوشها • وكان الاختلاف يتعلق بما اذا كان الاخلاقي يعترف

او لا يعترف بانطباق المقاييس الاخلاقية لقانون ما فوق الطبيعة على الفنون • اذ لم يكن الانسانيون الجدد انفسهم قد استقروا على رأى بهذا الشأن فقد اقترن اسم (بول المرمور) بالنمطية الدينية Institutional Religion ، وأعلن (جي • ر • اليوت) ضرورة التحالف بين الدين والاخلاق ، غير ان اغلب الجماعة اتبعوا قيادة (بابيت) ببقائهم غير دينيين او غير ملتزمين دينياً • وفي ١٩٢٧ و ١٩٢٩ ، انتقد (ت • س • اليوت) كلا من (بابيت) و (فورستر) انتقاداً شديداً على هذا الضعف الاساس كما رآه : ان الاخلاقية التي لا مسوغ لها خارج ذاتها لا يمكن ان تفرض على الايمان المعقول فرضاً •

واخيراً ، كان من نتائج هذا الاضطراب ضمن الجماعة ان ادخل تسويغ الاعتقاد الديني في وصايا المعايير الاخلاقية •وهكذا ، عندما ماتت الحركة في شكلها المبكر ، بقيت القيم ، ومازالت باقية ، بصورة رئيسية في التحالف مع الدين • من ذلك ، مثلا ، تعبير (الانسانية المسيحية) الذي يمكن ان ينسب حقا ، الى (ت • س • اليوت) ، وقد ارتضاه عدد من الباحثين والنقاد ، مثل (ادموند فولر) (وهيات واكونر) ، باعتباره يمثل بؤرة رأيهم النقدي •

ان للمدخل الاخلاقي الى الادب من الاهمية الرئيسية ما لا يمكن معها بقاؤه ضمن حدود جماعة واحدة • فهذا (ف •ر • ليفيس) من النقاد الانكليز ، و (ايفور وينترز) من الامريكيين ، يعربان عن اهتمامهما التقليدي بغايات الادب الاخلاقية ، على الرغم من ان نشاطاتهما النقدية على قدر من التنوع بما لا يمكن وصفها بكونها (انسانية) • فقد وصف (وينترز) ، مثلا ، بأنه يقوم «بالدفاع العنيد نفسه عن الفضائل الكلاسيكية ، وبالادانة نفسها للفردية الشاذة ، وبالتوكيد نفسه للقيم الاخلاقية التي يجب على الادب تجسيدها ، وبالالتزام نفسه بنظام استبدادي»[١] ثم ان الكثير من نقد الماركسيين اخلاقي في اساسه ، على الرغم من ان صورة الانسان التي يعرضونها تختلف اختلافاً

(١) چارلز اي . گليكز برك (النقد الادبي الامريكي) ١٩٠٠ ــ ١٩٥٠ ص ٤٢

كبيراً عما يعرضه (الانسانيون) ، وهي على قدر كبير من التعلق بنظرية خاصة عن القوى البشرية بحيث لا يمكن فهم الماركسيين خير فهم الا عند اعتبارهم نماذج ضمن (المدخل الاجتماعي) The Social Approach • وحتى بين النقاد الشكليين Formalistic Critics لا تزال للنظرة الاخلاقية مكانتها • يعلن (ت • س • اليوت) في (الدين والادب) عن انشقاق ماتع في الحكم ، فيقول « ان عظمة الادب لا تحدد بالمعايير الادبية وحدها ، بيد اننا ينبغي أن تتذكر انه سواء أكان أدباً ام لم يكن فان تحديده ممكن فى ضوء المقاييس الادبية وحدها» ان هذا التمييز يمكن بعضهم ، مثل (ألن تيت) و (جون كراو رانسوم) ، ممن يحملون اهتمام الاخلاقي (بعظمة) الادب ، من التركيز في تحليلاتهم النقدية على «المقاييس الادبية وحدها» •

ارفينك بابيت : العبقرية والذوق

Genius and Taste — Irving Babbite

- ١ -

جاء في (رودريك راندوم) ان الشاعر (مليوبوين) ، اثناء حبسه في (مارشالسي) بسبب دين ، يتقدم شامخاً ، « ملفوفا في خرقة خلقة ، ومربوطاً على حقويه بقصعتي شريط مختلفين اللون » وبعد ان ينحني لغناءة عميقة امام السجناء المتجمهرين ، يلقي عليهم « بصوت عظيم واشارة فخمة ، خطبة رشيقة بارعة التركيب عن الفرق بين العبقرية والذوق » . ان وجهة نظر السـيد (سپنگارن) بخصوص العبقرية والذوق في مقاله (النقد الخلاق) Creative Criticism ، كوجهات النظر العديدة الاخرى التي عرضت على انها محدثة جداً ، تعود بنا الى هذه الفترة من القرن الثامن عشر ، اذ أخذت حركة جديدة تبزغ في حوالي ذلك الوقت ، حركـة مـا زلنا نعيش في وسـطها . ان التعارض بين هذه الحركة والمفاهيم التقليدية قد لا يظهر في مكان ما بأجلى من ظهوره في تفسيرها كلمات مثل عبقرية وذوق . لقد عرف (فوليتر) ، وهو في اشد حالاته محافظة ، العبقرية بأنها « محاكاة حكيمة » "Judicious imitation" ليس غير ، ويقصد بها عملياً محاكاة النماذج المقبولة وفق قواعد ومفاهيم معينة . غير ان محاكاة كهذه ان هي الا تعصب لا يفي ، وان يكن

لازما • ان من يرجو بلوغ الانعتاق الادبي ، ينبغي ان يقرن النتاج الجيد بحسن التناسق ، وحسن التناسق ليس الا في قلة • اذا كان (فولتير) صارما ومتقيداً في موقفه ازاء العبقرية الادبية ، فلن يكون اقل من ذلك في موقفه ازاء الذوق • انه يرى ، ايضا ، ان على الناقد ان يمتلك براعة وبديهة لا يكونان بالاكتساب ، وهو يقدر عدد اصحاب الذوق في العالم ببضعة آلاف فحسب — واكثرهم يعيش حوالي باريس • وبالاختصار ، ان العبقرية والذوق كما يراهما (فولتير) امران مفعمان بالحيوية والحياة ، ولكنهما يعملان ضمن الحدود التي تفرضها تعاليم الكلاسيكية الجديدة في المحاكاة ، تلك التعاليم التي عانت منذ البداية من وصمة الشكلية •

ان الذين سعوا الى تطهير الادب من هذه الوصمة اخذوا في منتصف القرن الثامن عشر يعارضون عزف الكلاسيكية الجديدة على وتر المحاكاة واصدار الاحكام ، دفاعاً عن التخيل والاصالة • ان العبقري المتحمس الاصيل الذي ظهر حينئذ ، والذي اعد نفسه اعداداً حسناً لمواجهة البراعة والرجل الذي خبر الدنيا ، كان منذ البداية يميل ميلا شديداً نحو النزعة البدائية • من ذلك ، مثلا ، ان ماكتبه (ادوارد يونگ) في ١٧٥٩ بعنوان (تخمينات حول التركيب الاصيل) Conjectures on Original Composition ، بما فيه من هجوم على المحاكاة ، ومن اجلال للعفوية وحرية التعبير ، يتنبأ بما يثير الدهشة بأقوال (البدائيين) المحدثين ، من أمثال السيد (سپنگارن) واستاذه (بنديتو كروتشه) • ترى المدرسة الاقدم ان الفن لا يستهدف التعبير عن الفرد ، بل عن العام — « عظمة العام » • فى حين يعارض (يونگ) ذلك قائلا ان العبقرية كاملة في بنية المرء الجوهرية ، انها ذلك الشيء الذي لا يوصف والذي يجعل كل انسان مختلفاً عن اقرانه • اذا شاء المرء ان يكون خالقاً وليس مقلداً آلياً ، فعليه ان يصون ذاته ومزاجه ، وألا يخضع لأي قيد على مخيلته «فى ارض

عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، هنا لك تكون لها القوة الخلاقة ، بها تحكم على امبراطورية من الكيمرات (*) حكماً مطلقا » (وقد اصبحت امبراطورية الكيمرات فيما بعد « البرج العاجي » The Tower of Ivory •
واذا كان على المرء ألا يتلوث بالمحاكاة ، فمن الخير له ، كما يؤكد (يونگ) ان يكون جاهلاً لا عقل له • « ربما كان هنالك كثير من العباقرة ممن لم يكن يكتب او يقرأ» • وسرعان ما تقدم البدائي بمقولة مفادها ان هذا الخير قد افاد على الاخص في المراحل الاولى من المجتمع ، قبل ان تتحطم الاصالة تحت ثقل ما فوقها من الثقافة المصطنعة Artificial Culture ، وقبل ان يبدأ النقاد فعالياتهم المهلكة • لقد حظيت هذه النظرة البدائية الى العبقرية بدفع كبير على اثر نشر (القصائد الاوسيانية) • يقول (ديدرو) ، وهو يضع تلخيصا للحركة كلها : «العبقرية تقتضي شيئاً ضخماً ، بدائيا ، وبربريا •»

واذا كانت العبقرية ، على رأي البدائي شيئاً تعبيرياً محضا ، وفيضا مزاجيا عفويا ، وذوقا ، كما ينظر اليها هو ، فهي كذلك على الطرف المعاكس من ذوق الكلاسيكي الجديد • لقد اخفق (فولتير) في ان يكون منصفا مع ادباء معينين (شكسبير) مثلا ــ ممن كانوا خارج نطاق معتقد الكلاسيكية الجديدة • وبموجب هذا المعتقد ، على الناقد ألا يكون قصياً الى هذا الحد ،وان يكون شاملا ومتعاطفاً • هذا نصف حقيقة مهم جداً ، ولعله لم يسبق لنصف حقيقة ، منذ بداية العالم ، ان حظي بمثل ما حظي به هذا من الانشغال به • انه ليس يكفي ، كما يريدنا السيد (سپنگارن) أن نعتقد ، ان يتساءل الناقد عن الغاية التي يريد المبدع تحقيقها ، وعما اذا كان قد حققها ، بل ان يتساءل ايضاً ان كانت الغاية جديرة حقا • وبعبارة اخرى ، ان عليه ان يثمن الخلق على وفق مجموعة من المقاييس ترتفع عن مزاجه ومزاج المبدع كليهما • بينما يرى البدائي عكس ذلك ، فعلى العبقري ان يطلق العنان لنفسه خياليا وانفعاليا ، وان

(*) Chimeras حيوانات خرافية بابدان خراف وذيول حيات ــ المترجمان . (أسماك خرافية)

كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعاً عارماً من النتائج المنطلقة كتعبير جديد . وبهذه المساهمة في ارهاصة العبقري الخلاقة يصبح الناقد خلاقاً بدوره ، والى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئاً واحداً .

عرف الذوق بأنه الضمير الأدبي في الانسان Man's literary Conscience أن تحول الضمير الادبي الذي وقع في القرن الثامن عشر ما هو الا وجه واحد من وجوه التحول التي حصلت حينئذ في الضمير عموماً . فبعد هذا ينظر اليه في كل الاوقات على انه كابح داخلي للهوى والانفعال ، اصبح ينظر اليه على انه نفسه انفعال فسيح الجنبات ، فمرة يكذب ، قوة الاعتراض في الطبيعة البشرية ، ومرة يكون الروح التي تقول لا للشيطان ، ثم تأتي البقية تباعاً — كنزوع العبقرية والذوق الى الانسياب معاً في فسحة مشتركة ، وفي تشوق واحد للتعبير . يقول السيد (سپنگارن) « ان وجود العبقرية والذوق هو الانجاز النهائي للفكر الحديث في موضوع الفن ، وهذا يعني اساساً ان الموهبة في الخلق وفي النقد شيء واحد وذات واحدة » . وفي هذه الحالة يعود فضل هذا الاكتشاف الى النقاد الذين سبقوا السنيور (كروتشه) بقرن من الزمان في الأقل . فهذا ، مثلا ، (أ . و . شليكل) يحتج في محاضراته ببرلين في ١٨٠٣ على « النقد الذي يرصد العيوب Fault - finding Criticism ناظراً الى ما هو ايجابي حقا في الشعر — العبقرية — على انه عنصر شر ، ويتمنى لو احالها الى عنصر سلبي — ما يدعونه بالذوق الحسن . انها لمقارنة زائفة ووهمية تماما . ان هذين الشيئين (اي العبقرية والذوق) هما شيء واحد لا يتجزأ . »

— ٢ —

اذا لم يكن على المبدع سوى ان يجد عبقريته ، أي تفرده الخاص بصورة تعبير ، فان من الصعب معرفة ما يدعونا الى مطالبة الناقد بان يكون اكثر نزاهة ، وانه لا ينبغي له ان يكون اقل انشغالاً بصدق الانطباع الذي يتسلمه

من عمل المبدع ، من انشغاله بالتحويرات المزاجية التي يسبقها على انطباعه هذا باعادة تشكيله في خلق جديد بحيث يكون تعبيراً عن عبقريته هو • لعل هذه المضامين الجوهرية عن وجهة نظر تعبيرية ــ انطباعية لم يتناولها احد بأمتن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلد) في حواره (الناقد فنانا) The Criticas Artist يخلص (وايلـــــد) مـن ذلك الى القــــول بأن « النقد هو الشـــــكل المختصـر الوحيـد للسـيرة الذاتيـة » •

ولولا ان السيد (سپنگارن) يقصر قليلا عن بلوغ هذا التوكيد،فانه يكاد يسير على خط مواز لوايلد ، وهو في الواقع يعترف بأثر وايلد فيه • ان ما يمكن تحت هذه الحركة كلها منذ عبقرية القرن الثامن عشر الاصيلة حتى وايلد والسيد (سپنگارن) هو السعي الحثيث للعثور على شطحات غير محددة الملامح للخيال والانفعال ؛ وان الاهم من التحرر الانفعالي هو تحرر الخيال من كل تحالف مع الموازين ومن كل سيطرة مركزية • لقد نسي الكلاسيكيون الجدد ، في غمار انشغالهم بما حسبوه الحقيقة والطبيعة التي عنوا بها الطبيعة الانسانية السوية ، الدور السامي للمخيلة ، او ان شئت ، للوهم الخادع في الفن وفي الحياة كليهما • لقد كانوا ، على ما رأينا ، يرجون تحقيق عظمة عموميتهم عن طريق محاكاة حسن الذوق فقط • ومع ذلك فان (فولتير) نفسه أعلن ان « الواهمة ملكة على قلب الانسان » • وقد وضعت العبقرية الاصيلة تجاه فكرة الكلاسيكيين الجدد اللا خيالية عن الحالة السوية خيالا لا يخضع لقاعدة مهما تكن ، اي ، بحسب تعبير (يونگ) ، له حرية مطلقة في التجوال في امبراطوريته ، امبراطورية الكيمرات • لقد كان (وايلد) على درجة عالية من الوقاحة ليضع عبادة هذا الوهم الخادع تحت رعاية ارسطو • غير ان هذا يذكرنا ، في الاقل ، بأن ارسطو ،بخلاف الكلاسيكيين الجدد ، يعترف بأهمية الدور الكبير الذي يلعبه الوهم • فهو يقول ان الشاعر يمنحنا حقيقة أسما من تلك التي يعطيها المؤرخ ــ اسما لكونها خيراً من تلك تمثيلا • ولكنه لكي

يمنحنا هذه الحقيقة الممثلة ، كما يقول ارسطو ، عليه ان يكون رب الوهم • وخير فن ، على حد قول (گوته) ، هو الذي يهبنا « وهماً عن حقيقة ارفع » ، وهذا ينفع فى ان يكون تجريبيا حقاً ، وان يكون مجرد تصريح عن التجربة التي يمر بها المرء فعلا في قراءة قصيدة عظيمة او في رؤية لوحة رائعة • ان المحاكاة ، عند اشخاص مثل رسطو أو سوفوكليس أو فيدياس ، ليست مجرد حسن ذوق ، وانما هي خلاقة ، وهي خلاقة لكونها خيالية • والعبقرية عند الاغريق ليست في التعبير عن تفرد المرء ، بل في ادراك الشمولي خيالياً • يقول (ارسطو) عن (هوميروس) انه اعظم الشعراء لا لانه لا يمتعنا بشخصه مطلقاً ، بل لأنه يحاكي دائماً وباستمرار • سيظل (هوميروس) اعظم الشعراء لهذه الخصيصة ذاتها • انه بعينيه يرسم الشيء ، وهذا الشيء هو الطبيعة البشرية •

اننا نصل الى القطب الآخر عندما يخبرنا (لامارتين) بأنه يكتب « لراحة قلبه » ليس غير • وحقيقة كون الشاعر الذي يفيض هكذا يستحق التهليل والتصفيق ليست دليلا موثقا على بلوغه الشمولية ، فثمة كثير من الناس يمكن ان يصبح شاذاً في هذا الوقت نفسه وبالطريقة ذاتها • ان جيلا بأكمله قد رأى نفسه منعكساً في (رينه) • و (رينه) يبدو فعلا ابعد من (هوميروس) عنا ، وذلك لأن مقومات خياله التي نراها ، من حيث وجهة نظر خبرة الانسان السوي ، شاذة وغريبة الاطوار • وقد قيل ، من جهة اخرى ، ان (شكسبير) يسكن فى قلب الطبيعة البشرية • وهذا تعبير آخر للقول • بأن (شكسبير) واحد من اعظم الناس تخيلا • غير ان خياله ليس لا مسؤولا كخيال العبقري الاصيل ، وانما هو الواقع الذي يضبطه • انه اخلاقي في خير وجوهه ، بالمفهوم الاغريقي • فان تكون اخلاقياً بالمفهوم الاغريقي لا يعنى انك تعظ او تثير المشاكل ، بل يعني انك ترى الحياة بكلية تخيلية • وانه لواضح ان العبقري الاصيل ، بانفصاله عن الشكل الكلاسيكي الجدد ، لم يرتفع الى الموازين الاخلاقية — فلبلوغ ذلك كان عليه ان يحدد وجهة نظر سليمة عن الخيال وعن المحاكاة

التخيلية ــ ولكنه سقط من التشريع الى الفوضى • ولك ان تضيف ــ وهذا ايضا من الحقائق التي يمكن لكل امرىء ان يتحقق منها بنفسه ــ ان اعظم طراز من المبدعين يبلغ الى حقيقته العامة دون ان يضحي بخصوصيته الشخصية، انه عام ونسيج وحده في الوقت نفسه • اما العبقري فيميل الى توحيد السوي مع العادي ، وهنا تكمن غلطته • ان ما يراه في المركز هو الرتابة الاكاديمية ، وانه يستطيع الابتعاد عن هذا المركز بقدر استطاعته استيلاء خصوصيته ذاتياً • ثم يأتي من يرى ان هذا الموقف الشاذ المتخذ بهذه الصورة لا يزال شديد التمركز ، فيظل مبتعداً عنه ، بينما يأتي آخر لينسحب من هذا المنسحب من الانسحابي ، وهكذا الى ما لا نهاية له • ان المتطرفين في الرسم قد تجاوزوا في تطرفهم سيزان ، الذي اعتبر الى وقت قريب واحداً من اكثر المبدعين تطرفاً ، بحيث اننا اخذنا نقرأ عن سيزان انه يسير في طريق معتدل « ليحقق المصير التعس بصيرورته كلاسيكياً » •

في الواقع ، على المرء ألا ينسى ان في بيت الفن مساكن عديدة • والخيال الحرفي التجوال على هواه قليلا او كثيراً ، في امبراطورية الكيمرات ، له مكانه على جانب اعادة الخلق في الحياة • ان مسألة الحقيقة والواقع ليست جوهرية في هذا اللون من الخلق • ولكننا هنا نجد البدائي مداناً باخطر انواع الفوضى • يرى السيد سپنگارن ان على المبدع المنتظر ألا يستسلم لاختبار الحقيقة والواقع بأي شكل كان ، بل ما عليه الا ان « يترك نفسه على سجيتها » انفعالياً وتخيليا ، عليه ان يتخلص من « النواهي داخلية كانت ام خارجية » ، والنتيجة ، كما ارى ، لا تكون شيئاً من اعادة الخلق ، قلت او كثرت ، بل على العكس ، اذ اننا نجد السيد (سپنگارن) ينسب الى مبدع من هذا النوع امتلاكه « رؤية من الواقع » و « قوة روحية » • ويعدنا السيد (سپنگارن) بأننا اذا اتبعنا وصفته فلا تنال العبقرية فحسب ــ وهي التي تكون والذوق شيئاً واحداً ــ وانما نحن سنصاب بالجنون ايضاً • قد يتفق المرء معه في ان من

لا يضع القيود على مخيلته ويؤمن في الوقت نفسه « بقوته الروحية » لا بد ان يكون على طريق لا حب الى الجنون ، ولكن المرء قد لا يتفق معه في اعتبار هذا الجنون جنوناً مقدساً . ان هذه النظرية عن العبقرية والذوق ، باكملها وباشد حالاتها اعتدالاً ، قمينة بتحبيذ العجب والخيلاء ، وفي اكثر حالاتها تقدماً ، جنون العظمة . فانت ما ان تمحو المعيار اللاشخصي الرفيع ، القاعدة الاخلاقية التي تضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه ، وتلهفه على ان يهتز طرباً لهذا التعبير ، حتى تجد نفسك وقد تعذر عليك ان ترى المعيار الذي يتبقى من فضائل الانسان ، غير انتشائه بنفسه . وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة . يقال ان (فرجيل) تمنى لو احرق الاينياد . وطالب الجامعة ، من جهة اخرى ، كثيراً ما يركبه الزهو بما لديه من عبقرية في كتابة مواضيعه اليومية لقد كتب (وولزلي) في مقدمته لـ (الفالنتيني) (١٦٨٥) يقول : « كل حمار رومانسي يعتقد انه ملهم » .

على الرغم من كل ذلك ، فان مبدأ المحاكاة لا يعني سوى وجوب تطلع المرء الى مثال ما أرفع من ذاته . كل من تطلع الى مثل اقرها التقليدان العظيمان ، الكلاسيكي والمسيحي ، مال الى اقتباس شيء من فضيلة المسيحية السامية ، التواضع ، وشيء من فضيلة الكلاسيكية السامية ، اللياقة ، او ، ان شئت ، الاحساس بالانسجام . ان اثار الضوابط التقليدية المسيحية والكلاسيكية ، والاخفاق في الوقت نفسه في ايجاد ضابط جديد واكثر حيوية يسيطر على دوافع النفس والمزاج ، ادانة بخيانة المدينة خيانة عظمى .

اذا كانت « القوة الروحية » عند البدائي تنفع ، من جهة ، في الوقوف بوجه تلكما الفضيلتين اللتين تلخصان بشكل ما كل المدينة ، التواضع واللياقة ، فانها ـ من جهة اخرى ، تشجيع جذري لامراض الطبيعة البشرية ، العجب والكسل . ان نصيحة لسيد (سينگارن) بالتخلص من كل النواهي الداخلية والخارجية ، ويترك أنفسنا على سجيتها ، يتلخص عمليا فيما يلي : اتبع طريقا

تكون فيه المقاومة على اقلها ــ ثم كن عبقريا • ان من السهل ان تكون مزاجاً غير مقيد ، ولكن من الصعب ان تكون عن الحياة نظرة متناسبة ومنضبطة • ان السيد (سپنگارن) ، بدعوته الى التحرر الخيالي والانفعالي باسم التعبير ، ينحو الى تكذيب تلك الروح[1] الحديثة نفسها التي يقول انه يقف الى جانبها • اذا كانت الحداثة تعني شيئاً ، فهي تعني ان تكون ايجابياً وتجريبيا في موقفك ازاء الحياة • اذا كانت عبارة مثل « رؤية من الواقع » يمكن ان تتضمن اي محتوى تجريبي ، واذا كان يمكن ان تكون اكثر من مجرد قناع للانانية ، فان الواقع الذي للمرء منه رؤية سيقوم بوضع الحدود على توسع المرء العادية ، وسيعرف عملياً وباختصار بأنه ناه داخلي • ينبغي ان يكون واضحاً لدى كل من يدرس قضية اولئك الذين نظروا الى الحياة بشيء من المركزية والكلية بأنهم ماربحوا بصيرتهم الاخلاقية المسيطرة الا بمساعدة الخيال • اذا كان لابد من الوصول الى طراز من الفردية سليم ، وهذه هي المشكلة الحديثة بالذات ، فقد لا يكون من الممكن التشديد على دور الخيال الاخلاقي او التعميمي • ان رؤية من الواقع كهذه التي اجيزت لتحديد الانسان لا بد ان تأتيه خلال غلالة من الوهم • ان هذه اللاانفصالية بين الواقع والوهم قد تربك المتيافيزيقي ، ولكنها لا تربك صاحب المذهب الوضعي الذي يميز بين الرؤية المزيفة والصحيحة لا على أساس ميتافيزيقي ، بل بثمراتها •

يتسع الوقت الان لظهور ثمار النظرية البدائية عن العبقرية والاصالة • ولئن كانت هذه النظرية قد احتضنت في القرن الثامن عشر في انكلترا ، فانها تطورت تطوراتها الرئيسية في القرن الثامن عشر في المانيا ، حيث قام هردر وفيخته وغيرهما بتطبيقها لا على الافراد فحسب ، بل على الامم • عندما يشمل

---

(1) عن تعريفي الروح الحديثة راجع مجلة (نيشن) Nation اب ٢ ، ١٩١٧ (مقال عن « ماثيو ارنولد ») . وعن استعمالي كلمة كسل ، راجع المجلة نفسها ، عدد ١٨ تشرين الثاني ، ١٩١٧ (« التوسط بين الهند والغرب »).

الفرد دون مسوغ « بعبقريته » الخاصة ، فثمة طرق عديدة يمكن تخليصه بها من اسرافه في الاعجاب بنفسه . ولكن اذا اصيبت امة برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الاعراب عن الذات ، وبدلاً من الخضوع الى مقاييس اخلاقية اصيلة ، نجد استيلاداً جماعياً للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة ميئوس منها . وعندها يمكن للمرء ان يطرح السؤال المناسب الذي يقال ان الاسقف بتلر قد اثاره في نقاش مع نفسه ، عما اذا كان يمكن لأمة ان تصاب بالجنون عن بكرة أبيها . ان العجب القومي يتخذ مسار جنون العظمة القومي ، وان انتشاء شعب كامل بنفسه سيوصله في النهاية الى ان يرى نفسه وكأنه « مثالية » الوجد الصوفي . ان امة كهذه لا بد ان تعتمد على وجود نقادها « المبدعين » الذين يأملون في اظهار ذوقهم بمجرد المشاركة فى هذا الانتشاء ، والكشف عن عبقريتهم بالتعبير عنه لطريقة جديدة .

-٣-

يحيط بجماع هذا المفهوم للعبقرية والذوق طعم الجمالية الرمزية . وان تعبير (الناقد الخلاق) Creative Critic على وجه الخصوص يبدو انه سيظل أنموذجاً مرموقاً لما وصفه (ارنولد) بقوله « الاسم العظيم دون شيء عظيم » ، وهذا امر يؤسف له ، اذ ان ثمة معنى مهماً ينطوي في كون الناقد يجب ان يكون خلاقا ، وعلى الاخص في عصر كالعصر الحاضر الذي انفلت من مرابطه التقليدية . وقبل الخوض في مايكون هذا المعنى ، فلنق نظرة قصيرة على العلاقة الحقيقية بين المبدع والناقد ، وبين العبقرية والذوق . فبصرف النظر عن الفروقات الاخرى والاقل اهمية ، يختلف المبدع ، فوق كل شيء ، عن الناقد لا في امتلاكه العبقرية عموماً فحسب ، وانما في امتلاكه موهبة غامضة يتعذر ايصالها للاخرين . والدكتور جونسون يبعد كثيراً عندما يعرف العبقرية بأنها « عقل ذو قوى ضخمة عامة موجهة مصادفة في اتجاه خاص » فالعبقرية الموسيقية عند امثال موزارت ، مثلا ، لا يمكن ان تندرج تحت تعريف كهذا ومع

ذلك فالدكتور جونسون على حق في اداته الفكرة البدائية كلها عن العبقرية والانجراف السهل مع المزاج الذي تشجعه • يقول احد الفرنسيين م ن القرن السابع عشر انه لا يكفي ان تكون للمرء مواهب عظيمة ، وانما ينبغي ان يعرف كيف يديرها • وعلى الرغم من ان الانسان لا خيار له في عبقريته ، ولكنه يملك هذا الخيار في توجيهها نحو غاية انسانية • ولمعرفة هذه الغاية عليه ان ينظر الى المعايير ، تلك المعايير التي يجب ان يخلقها بمعونة الخيال الاخلاقي ، هذا اذا لم يكن مجرد واحد من التقليديين • فاذا لم يكن يسعى لجعل موهبته انسانية ، واذا اكتفى بكونه مجرد قوة طبيعية مطلقة السراح ، فقد يكون على قدر من العبقرية وقد تكون كبيرة ، ولكنه يظل ، كما قال تنيسون عن هوگو ، « عملاقاً مشوّماً » ليس غير •

والناقد ، بهذا الخصوص ، لا يسعه أكثر مما يسع المبدع في اطلاق نفسه على سجيتها ، واذا كان قانعاً بمجرد المشاركة في هزة العبقرية الخلاقة ، فهو قد يكون ذا حيوية بالغة ، ومتعة ، ونكهة خاصة ، وكل ما تشاء ، ولكنه لن يكون صاحب ذوق • فالذوق لن يواتيه الا اذا ارجع التعبير الخلاق وانطباعه عنه الى بعض معيار ارفع من كليهما • واذا كان لهذا المعيار ان ينقى من كل صبغة شكية ، فهذا ينبغي ألا يكون تقليديا اوعقلانياً مجردا ، بل يجب ان يستند على ادراك مباشر لما هو سوي وانساني ، ادراك ان الناقد ، كالمبدع ، انما يبلغ الكمال بمساعدة الخيال الاخلاقي او التعميمي • فمن الممكن القول ، اذن ، عن افضل طراز من النقاد انه مبدع ايضا بمعنى انه يخلق المعايير • انه في هذا التمسك المشترك بالمعايير يكون التقاء الناقد والمبدع معاً • انما يرتفعان ليلتقيا ، ولا ينزلان ليلتقيا ، كما هو الامر في النظرية البدائية • ان ما يتبقى ، بعد القضاء على مبدأ التقييد والانتقاء ــ وان حضور المعايير يوحي دائما بوجود هذا المبدأ ــ ليس سوى اخطر اشكال الفوضى ، فوضى الخيال • وهذا هو ما عناه گوته بقوله « لا شيء افضع من خيال بدون ذوق » •

أن تكتسب وعياً ادبيا صادقاً ، وان تفاضل بين مبدأ التقييد والانتقاء وانطباعك الشخصي الحي ، وان تكون لك معايير ثم تطبقها بمرونة وبحكمة ، ليس بالامر السهل اليسير • انه لما يدعو الى الخشية أن يكون (فولتير) اقرب الى الصواب ، عندما يخاطب نخبة صغيرة حول قضايا الذوق ، من السيد سپنگارن عندما يدلي بتوكيده السطحي السائغ في الاذن الديمقراطية عن « اننا جميعا عباقرة ، واننا جميعا اصحاب ذوق » • ان رسالة السيد سپنگارن تبدو على النقيض تماماً مما نحن بحاجة اليه في امريكا في الوقت الحاضر • وذلك لاننا وان كانت لنا « مثلنا » — او هذا ما نحن واثقون منه فى الاقل — فاننا نفتقر الى المعايير ، وان السبيل اليها لا يكاد يمر عبر تمجيد الهوى واللاتقيد • وبسبب من ان بعض القيود التي فرضها حسن ذوق الكلاسيكية الجديدة قد اعتبرت مصطنعة وتحكمية ، ظن البدائي ان جميع القيود كذلك ، ولا شك ان نتائج هذا الظن ، ان دام العمل به ، هو ان نظل في موقف متردد • المدنية ، في اعماقها ، تقوم على الاعتراف بحقيقة ان الانسان يكشف عن حريته بمقاومته الهوى ، لا بالخضوع له ، وانه ينمو نحو كمال متناسب مع طبيعته بالتمسك بالحدود ، لا بالغائها • وفي الواقع ، لا يبقى الكثير من قيم الحياة المتمدنة بعد اذ ينتهي السيد (سپنگارن) من تعداد الامور التي يجب رميها في البحر اذا كان للمبدع ان يعرب عن نفسه بدقة ، واذا كان للناقد (الجديد) او (الاخلاقي) ان يشارك المبدع في ارهاصته وان يعيد التعبير عنها • يقول السيد سپنگارن ان ليلة افتتاح المعرض الدولي (١٩١٣) كانت من اكثر « المغامرات المثيرة » التي سبق ان مر بها • ان الكثير من اللوحات التي ظهرت في هذا المعرض وفي المعارض المماثلة فى السنوات التاليات ، فضلا عن كونها لم تكن بتلك الاثارة والجدة ، فانها ، على العكس ، اوحت بأن الامريكيين من انصار الانطباع الخالص قد دخلوا الميدان في المرحلة الاخيرة من حركة لم تكن ، منذ قيامها في القرن الثامن عشر ، قادرة على التمييز بين الاصيل وغير

الاصيل • ولئن كانت اراء السيد تيودور درايزر ، مؤلف (العبقرية) ، عن الاصالة في المانيا عام ١٧٧٥ خاطئة ، فانها كانت ، في الأقل ، اشبه بالجديدة • ولكن ، ليس من اليسير على من له بعض اطلاع على التاريخ الادبي ان يقرأ تلك الأراء وان يمنع نفسه من التثاؤب • لا شيء اشد املالا من الشذوذ التافه • أفهذا البلد سوق للسلع الزهيدة ؟ ان الامريكيين الذين يودون اظهار الرجولة والمبادرة ليصعب عليهم القبول بدخول الميدان في نهاية المسيرة ، وعلى الاخص عندما تكون المسيرة تسير ، كما فى هذه الحالة ، نحو حافة هاوية سيرون ان علينا ان نبدأ بوضع المعايير اذا شئنا ان يكون لمحاولاتنا الاخرى في الخلق اي معنى ، وانهم لن يقللوا من تقدير صعوبات المهمة • أن البدائية تؤدي الى توكيدات بغيضة لذوى الادراك السليم • من ذلك مثلا قول السيد سپنگارن بأن « فن الطفل مثل فن مايكل انجلو تماماً » • ولكن ذلك لا يكفي ان نواجه هذا الزيغ بالادراك السليم وحده او بالمنطلق او باصدار الاحكام • ان قوة البدائي تكمن في كونه يتعرف بطريقته الخاصة على الحقيقة التي ادعاها نابليون – بأن الخيال يحكم العالم • وان على الذين يعتقدون بضرورة رد فعل انساني في الوقت الحاضر ان يتخذوا حذرهم خشية احيائهم الخطأ الذي ارتكبه الكلاسيكيون الجدد • وهكذا يعزو (درايدن) لا اخلاقية الاينياد Aeneid الى كونها « قصيدة جيدة الذوق ، حسنة التمييز » في حين لا تملك القصائد التي تنتجها المخيلة الشديدة سوى بريق يزول بمرور الزمن • ان الشعر الحكمي كقطعة الماس ، كلما زدتها صقلا ، ازدادت لمعانا » • ولكن الذي يجعل فرجيل مبرزا ، والذي يمنح عمله لمسة الخلود ، ليس هو الاحكام التي يصدرها ، بل هو طبيعة مخيلته • انه لأمر حتمي ولا شك ان الانسان ، عند الكلام او الكتابة ، ينقسم الى ملكات ، وانه يضاهي بين المحاكمة العقلية والمخيلة ، ثم على المرء ان يتذكر في الوقت نفسه ان انقسام الانسان هذا الى مجاميع مفردة التفسير ليس فيه شيء من الايجابية او التجريبية • وسأكرر ،

ان الايجابي والتجريبي هو انه ، في خلق النظام الاول ، ذلك الخلق الذي يمتاز بالجدية بالمفهوم الارسطوطاليسي ، لا يهيم الخيال دون غرض ، بل هو في عمل دائب لمصلحة الحقيقة التي هي فوق متناول الحواس والتي ليس للانسان ان يبلغها مباشرة ، والنتيجة هي « خداع واقع ارفع » . يستطيع المرء من ملاحظاته ان يقول ان خلقا بهذا الشكل شيء اكثر من التعبير المكثف عن انانية صريحة ، سواء اكانت فردية ام قومية ، ان فيه شدة انسانية مقيدة ـ شدة على ارضية من الهدوء . ان كل تجاربنا الحديثة ، لا في الفن والادب فحسب ، بل وفي الحياة ايضا ، مهددة بالانهيار بسبب فشلنا في وضع معايير جديدة بمعونة هذا الضرب من الخيال . وان هذا الانهيار لتجربتنا الحديثة ناجم عن كونها لم تستطع بلوغ منهاجها ذاته . ان الذين نبذوا مبدأ السلطة الخارجية قد فعلوا ذلك بسبب تعطشهم الى الفورية ، ورغبتهم في مواجهة حقائق الطبيعة والطبيعة الانسانية دون احجام . ومع ذلك ، فان قوة الكبح في الطبيعة البشرية ليست شيئاً مجرداً ، ليست مما يؤخذ به على السماع ، وانما هي قضية ادراك مباشر . انها هذه الحقيقة ، اثقل الحقائق ، التي لم يستطع مواجهتها مفسدو الضمير الادبي والضمير العام .

بجعل الخيال شريكا غير مسؤول للانفعالات الحرة .

ت . س . اليوت « الدين والأدب »

Religion and Literature

T. S. Eliot

ان ما علي قوله يأتي لتأييد القضايا التالية تأييداً واسعاً : ينبغي على النقد الادبي ان يكتمل بالنقد من موقف اخلاقي لا هوتي محدد لا لبس فيه . هنالك اتفاق عام حتى الأن وفي اي عصر على الامور الاخلاقية واللاهوتية ، وتبعاً لذلك يكون للنقد الادبي وجود . وفي عصر كعصرنا ، حيث لا اتفاق كذلك ، يكون ألزام للقراء المسيحيين ان يتفحصوا ما يقرأون ، وعلى الاخص ما يكون من اعمال الخيال ذات المعايير الاخلاقية واللاهوتية الجبلية .«عظمة» الادب لا تتقرر بالمعايير الادبية وحدها ، على الرغم من اننا ينبغي ان تتذكر انه سواء أكان دباً ام لم يكن فاقرار ذلك بالمعايير الادبية وحدها ممكن .[1]

منذ قرون ونحن نفترض ضمنياً أن ليس ثمة علاقة بين الادب واللاهوت . ليس هذا انكاراً بأن الادب ــ ومرة اخرى اقصد اعمال الخيال اساساً ــ كان يحاكم ، ويحاكم الأن ، وربما دائماً ، بموجب بعض المعايير الاخلاقية .

---

(١) كمثال على نقد ادبي اعطته الاهتمامات اللاهوتية اهمية اكبر ، ألفت النظر الى ثيودور هاكر في (فرجيل) ... [لندن ، ١٩٤٣]

غير ان المحاكمات الاخلاقية للأعمال الادبية تجري وفق القانون الاخلاقي الذي يرتضيه كل جيل ، سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون ام لم تكن . ففي عصر يتقبل بعضا من اللاهوت المسيحي الدقيق ، يمكن ان يكون القانون العام متعصباً الى حد كبير ، على الرغم من انه حتى في تلك الحقب قد يحبذ القانون العام مفاهيم مثل (الشرف) او (المجد) او (الانتقام) في ظرف لا تطبقه المسيحية ابدا . ان الاخلاقيات الدرامية في العصر الاليزابثي تتيح لنا دراسة ممتعة . ولكن عند فصل القانون العام عن خلفيته اللاهوتية ، واذ يستحيل الى عادة مجردة ، يكون عرضة للتحامل والتغيير . في عصور كهذه تتبدل الاخلاق على يد الادب ، بحيث نجد بالممارسة ان « المقيت » في الادب ، ليس سوى ما لم يألفه الحاضر . انه لشيء مألوف أن نرى ان ما يشمئز منه جيل يكون مقبولاً بكل رحابة عند الجيل الذي يليه . ان هذا التكيف لتبدل المعايير الاخلاقية قد يرحب به احياناً برضى ، باعتباره دليلا على رغبة البشر في بلوغ الكمال ، بينما هو ليس سوى برهان على مدى تضعضع الاسس التي يبني عليها الناس احكامهم الاخلاقية .

ان ما يعنيني هنا ليس الادب الديني ، بل تطبيق ديننا على نقد أي أدب. وقد يستحسن ان نميز اولاً ما اعتبره المفاهيم الثلاثة التي بها نستطيع ان نتكلم على (الادب الديني) Religious literature . الاول هو الذي نقول عنه انه (الأدب الديني) بالطريقة نفسها التي نتكلم بها على (الادب التاريخي) Historical literature او (الادب العلمي) Scientific literature . اقصد اننا يمكن ان نعامل الترجمة الرسمية للانجيل ، او اعمال جيريمي تايلر ، كأدب ، بالطريقة نفسها التي نعامل بل الكتابات التاريخية التي كتبها كلارندون او گيبون ــ مؤرخانا الانكليزيان العظيمان ــ كأدب ، كما نعامل (المنطق) لبرادلي ، و (التاريخ الطبيعي) لبوفون . كل هؤلاء الكتاب كانوا اشخاصاً اتفق لاغراضهم الدينية او التاريخية او الفلسفية ان

أتاحت لهم موهبة لغوية جعلت منهم متعة في القراءة لكل الذين تستهويهم اللغة وقد اجيدت كتابتها ، حتى وان لم تستهوهم الاغراض التي تشغل مؤلفيها . ولي ان اضيف انه على الرغم من ان عملاً علمياً او تاريخياً او لاهوتيا او فلسفياً ، ويكون (ادباً) ايضا ، قد يصبح عتيق الطراز ، ككل شيء عدا الادب ، ومع ذلك فهو قد لا يكون (ادبا) الا اذا كانت له قيمة ادبية او اي شيء آخر يناسب زمانه . ولكني في الوقت الذي اعترف فيه بشرعية هذا الاستمتاع ، فاني اشد ادراكا لضرره . ان الذين يتمتعون بهذه الكتابات لا لشيء الا لما فيها من مميزات ادبية ما هم الا طفيليات ، ونحن نعلم ان الطفيليات اذا ما استشرى عددها اصبحت وباء . ان بامكاني بكل سهولة ان اقضي ساعة كاملة أتنقص ارباب العلم الذين جنوا بـ « الانجيل كأدب » وباعتباره « اروع نصيب للنثر الانكليزي » . ان الذين يتحدثون عن الانجيل كنصيب للنثر الانكليزي انما هم معجبون به كنصب اقيم فوق قبر المسيحية . نا علي ان احاول تجنب تفرعات كلامي : يكفي ان اقول انه مثلما ان اعمال كلارندون ، او گيبون ، او بوفون ، او برادلي تكون ذات قيمة ادبية ادنى لو انها كانت تافهة كتاريخ وعلم وفلسفة ، كذلك كان للانجيل اثر ادبي في الادب الانكليزي ليس لانهم اعتبروه ادباً ، بل لانهم اعتبروه تقريراً لكلمة الله . وكون ارباب القلم اخذوه الأن يبحثونه (كأدب) انما يدل على (نهاية) تأثيره (كأدب) .

النوع الثاني من علاقة الدين بالادب هو ذاك الذي نجده في ما يدعى بالشعر (الديني) او (التعبدي) . ترى ما الموقف المألوف عند عاشق الشعر — اقصد الذواقة الاصيل المباشر للشعر ، لا الأمعة الذي يؤيد اعجاب الآخرين — ازاء هذا القسم من الشعر ؟ ارى انه في كل ما تنطوي عليه تسميته باسم (القسم) . انه يعتقد ، وان لم يكن بوضوح دائم ، بانك عندما تصف شعراً بأنه (ديني) فانك تعين حدوداً فاصلة واضحة . والغالبية العظمى من الذين يحبون الشعر ترى ان (الشعر الديني) نوع من الشعر (القاصر) ، وان الشاعر

الديني ليس ذلك الشاعر الذي يعالج كل اغراض الشعر بروح دينية ، وانما هو شاعر يتعامل مع جانب محدد من هذا الموضوع ، مستثنياً ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية ، وبذلك يعترفون بجهله بها . أحسب أن هذا موقف معظم محبي الشعر نحو شعراء مثل فوگان ، او ساوثويل ، او كراشو ، او جورج هربرت ، او جيرارد هوبكنز .

ولكني ، فضلا عن ذلك ، على استعداد للاعتراف بأن هؤلاء النقاد على حق الى جد ما . اذ ان هناك نوعاً من الشعر مثل معظم اعمال الشعراء الذين ذكرتهم ، ينشأ من ادراك ديني خاص قد يوجد بدون الادراك العام الذي نتوقعه من شاعر كبير . قد نجد هذا الادراك العام عند بعض الشعراء او في بعض شعرهم ، ولكن قد تكون المراحل الاولى التي تمثله مكبوتة ، ولم يظهر الا الناتج الاخير . والتمييز بين هذه وتلك التي تتمثل فيها العبقرية الدينية او التعبدية (الخصوصية) والادراك المحدود ، قد يكون عسيرا جدا . ليس في عزمي ان اقدم فوگان ، او ساوثويل ، او جورج هربرت ، او هوبكنز ، شعراء كباراً . فانا اشعر ان الثلاثة الاول ، في الاقل ، هم شعراء ينتمون الى هذا الادراك المحدود . انهم ليسوا شعراء دينيين عظاماً بذلك المفهوم الذي ننظر به الى دانتي ، او كورنيه ، او راسين ، حتى في مسرحياتهم التي لا تتناول المواضيع المسيحية ، على اعتبارانهم شعراء دينيون مسيحيون عظماء ، او حتى بالمفهوم الذي يظهر فيه فيلون وبودلير ، بكل ما فيها من نقيصة وميوعة ، شعراء مسيحيين . لقد كان الشعر المسيحي ، منذ عصر جوسر (بالمعنى الذي اقصده) مقتصراً في انكلترا على شعر ثانوي قاصر .

اكرر انه عندما ابحث في (الدين والادب) ، فاني انما اتحدث عن ذلك لأوضح كوني لست معنياً اساساً (بالادب الديني) ، بل كوني معنيا بما ينبغي أن تكون العلاقة بين الدين وكل الادب . وعليه ، فان النوع الثالث من (الادب الديني) يمكن ان نمر به مرور الكرام . انما الذي يعنيني هو الاعمال

الادبية لرجال مخلصين في رغبتهم بدفع قضية الدين ، تلك التي تقع تحت عنوان (الدعاية) • انني افكر ، بالطبع ، في قصة بهيجة كقصة السيد جسترتون « الرجل الذي كان الخميس » ، او قصته « الاب براون » • ليس من هو أكثر اعجاباً واستمتاعاً بهذه الاشياء ، انما اريد ان اقول انه اذا اسـتطاع اشخاص متحمسون اقل موهبة من السيد جسترتون بلوغ الاثر نفسه ، يكون الاثر سلبياً • ولكن قصدي هو ان كتابات كهذه لا تدخـل ضـمن اهتماماتي الجادة بشأن علاقة الدين بالادب ، لانها عمليات واعية في عالم من المفروض فيه ألا تكون ثمة علاقة بين الدين والادب • انه وعي وعلاقة محدودة• ان ما اريده هو ادب يكون مسيحياً بصورة لا واعية ، وليس بصورة مقصودة متحدية ، وبذلك لأن عمل السيد جسترثون يستقي اهميته من ظهوره في عالم ليس مسيحياً بالمرة •

انا مقتنع بأننا نخفق في ادراك كيف اننا نفصل احكامنا النقدية عن احكامنا الدينية فصلا كاملاً ولكن غير معقول • لو كان من الممكن ان يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاماً ولن يكون • اذا نحن مثلنا للادب بالرواية ـــ ما دامت الرواية هي الشكل الادبي ذو الاثر في اكبر عدد ـــ سنلاحظ ان الادب قد اصبح علمانيا بالتدريج خلال ما لا يقل عن الثلاثمائة سنة الاخيرة • كان لبونيان ، والى حد ما لديفو ، اغراضهما الاخلاقية ، الاول لا يعتوره الشك ، والآخر مشكوك فيه • ولكن بعد ديفو استمرت العلمانية في الرواية دون انقطاع • كانت هنالك ثلاث مراحل رئيسية • في الاولى اعتبرت الرواية الايمان ، بمعناه المعاصر ، امراً مفروغاً منه ، فحذفته من صورة الحياة ، والى هذه المرحلة ينتمي فيلدينگ وديكنز وثاكري • في الثانية ، شكت في الايمان ، او قلقت عليه ، او فندته ، والى هذه المرحلة ينتمي كل من جورج اليوت ، وجورج ميريديث ، وتوماس هاردي • والى المرحلة الثالثة ، التي نعيش فيها ، ينتمي جميع الروائيين المعاصرين تقريباً • عدا السيد

جيمز جويس • انها مرحلة اولئك الذين لم يسبق لهم ان سمعوا ؟ من يتحدث عن الايمان المسيحي باعتباره أي شيء سوى ان يكون مفارقة تاريخية •

والان ، أيحمل الناس ، عموماً رأياً محدداً ، اقصد دينيا او معارضا للدين ، وهل انهم يقرأون الرواية او الشعر ، وهم في تلك الحالة ، (بقسم) منفصل من عقولهم ؟ ان الاساس المشترك بين الدين والقصة هو السلوك • ديننا يفرض علينا اخلاقيتنا ، واحكامنا ، ونقدنا انفسنا ، وسلوكنا نحو ابناء جلدتنا • والقصص الذي نقرأه يؤثر في سلوكنا نحو ابناء جلدتنا ايضا ويؤثر في انماط انفسنا • عندما نقرأ عن كائنات بشرية تسلك سلوكاً معيناً يستحسنه المؤلف الذي يمنح بركته لهذا السلوك باتخاذه موقفا ازاء نتيجة السلوك الذي دبره بنفسه ، يمكن ان نتأثر به بحيث نسلك سلوكا مشابها[٢] • عندما يكون الروائي المعاصر فرداً يفكر لنفسه منعزلاً ، قد يكون لديه شيء لهم يقدمه للقادرين على تقبله • المنفرد قد يخاطب المنفرد • غير ان اكثرية الروائيين اشخاص منجرفون مع المجرى • انما هم اسرع • ان لهم بعض تحسس ، وقليل من ذكاء •

ينتظر منا ان نكون متساهلين على الادب ، ان نتجنب التحيز او الادانة، وان ننظر الى القصة كقصة والى الدراما كدراما • مع هذا الذي يدعى، دون مناسبة ، (رقابة) في هذا البلد ـ ومع ما هو اصعب كثيراً في التحمل من رقابة رسمية ، لانها تمثل آراء الافراد في ديمقراطية غير مسؤولة ، فاني لا املك سوى القليل من التعاطف • ويعود جزء من السبب الى انها تمنع كتبا ليست هي المقصودة ، وجزء الى ان تأثيرها لا يزيد الا قليلا على تأثير منع الكحوليات ، وجزء لأنها تصريح عن الرغبة في وضع سيطرة الدولة بمكان نفوذ محطي محتشم،

---

(٢) انا مدين هنا وفيما بعد لمونتكومري بلجيون في (البغاء البشرية) The Human Parrot (في الفصل المعنون « الدعائي غير المسؤول ») The Irresponsible Propagandist

وبالاجمال ، لانها تأتي من باب العادة والتقليد ، وليس من المبادىء اللاهوتية والاخلاقية المقررة • انها ، من باب الاتفاق ، تعطي الناس احساساً كاذباً بالاطمئنان بجعلهم يؤمنون بأن الكتب غير الممنوعة ليست ضارة • أما عن وجود شيء اسمه كتاب غير ضار ، فلست واثقا منه : ولكن المحتمل جداً وجود كتب لا تقرأ ابداً مما يجعلها غير قادرة على الاضرار بأحد • وانما الكتاب لا يكون دون ضرر لمجرد ان احداً لم ينله سوء منه ، واذا كنا ، نحن القراء ، نحتفظ باحكامنا الدينية والاخلاقية في جانب ، ثم نقرأ لمجرد التسلي ، او على مستوى أعلى ، لمجرد المتعة الجمالية ، فاني ارى ان المؤلف،مهما تكن اغراضه ، لا يعترف ، عند التطبيق ، بتمايز كذاك • يحاول مؤلف عمل من اعمال الخيال ان يؤثر فينا كليا ، ككائنات بشرية ، سواء أعرف ذلك ام لم يعرف ، ونحن نتأثر به ، ككائنات بشرية ، سواء أعرفنا ذلك ام لم نعرف • اعتقد ان لكل ما نأكله أثراً آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ ، انه يؤثر فينا اثناء التمثيل والهضم ، واني احسب ذلك يصدق تماماً على ما نقرأ •

ان حقيقة كون ما نقرأه لا يتعلق فقط بما يدعى (ذوقنا الادبي) ، بل ويؤثر مباشرة ، ضمن تأثيرات اخرى ، على كل كينونتنا ، تتضح بجلاء باختبار واع لتاريخ تربيتنا الادبية الفردية • تمعن في القراءة المراهقة عند اي شخص يمتلك شيئاً من الاحساس الادبي • اظن ان كل من له اي قدر من الاحساس باغراء الشعر لابد ان يتذكر في شبابه لحظة استحوذ فيها احد الشعراء على مشاعره كليا ، بل يحتمل انه قد استحوذ عليه عدد من الشعراء ، واحد بعد آخر • ان سبب هذا الأفتتان ليس لأن احساسنا بالشعر اقوى في المراهقة منه في النضج • ان ما يحدث نوع من اغراق ، من اجتياح لشخصية غير ناضجة ، لحجرة فارغة (مكنوسة ومزينة) ، على يد شخصية الشاعر الاقوى • وقد يحدث شيء مماثل في عمر اقدم لاشخاص لم يكثروا من القراءة •

ان مؤلفا واحداً يستولي علينا استيلاء كاملا لفترة من الزمن ، ثم غيره ، واخيراً يتأثر كل منهم بالأخر في اذهاننا ، نوازن احدهم بإزاء الآخر ، ونرى في الواحد خصائص ليسـت في الآخرين ، واخرى تتنافر مع ما في الآخرين من خصائص ، وعندها نصبح ، في الواقع نقاداً ، وانها قدرتنا النقدية المتنافية التي تحمينا من ان تستحوذ علينا شخصية ادبية واحدة بعينها • ان الناقد الجيد — ونحن علينا جميعاً ان نكون نقاداً ، وألا نترك النقد للذين يكتبون تعليقاتهم في الصحف — هو ذلك الذي يجمع الى الاحساس القوى المكين تمييزاً مطرداً في القراءة • ليست للقراءة المتسعة قيمة في الادخار ، في تراكم المعلومات ، او في ما يطلق عليه أحياناً اسم (عقل وافر الخزين) • ولكنها نافعة في عملية التأثر بالشخصية القوية بعد الاخرى ، فبذلك لاتقع تحت سيطرة اية شخصية منفردة ، او تحت سيطرة مجموعة صغيرة منها • ان اختلاف وجهات النظر نفسها عن الحياة والمتساكنة في عقولنا ، يتأثر بعضها ببعض ، فتتوكد شخصيتنا ونضع كلا منها في مكان ضمن تنظيم يختص بنا •

ليس صحيحاً ان اعمال الخيال نثراً او شعراً ، اقصد الاعمال التي تصور معرفتنا بالحياة توسيعاً مباشراً • ان المعرفة المباشرة بالحياة هي المعرفة التي تتعلق بنا تعلقا مباشراً ، انها معرفتنا بكيفية سلوك الناس عموماً ، وبما هيتهم عموماً ، بقدر ما يمنحنا ذلك الجانب من الحياة الذي نساهم فيه بانفسنا مادة للتعميم • ان المعرفة بالحياة من طريق الخيال ممكن في مرحلة اخرى من مراحل الوعي الذاتي ، اي انها ستكون معرفة بمعرفة الآخرين بالحياة ، وليست بالحياة نفسها • ونحن مادمنا نتبنى ما يحدث في اية رواية بمثل ما نتبنى ما يحدث تحت اعيننا ، فاننا نكون قد اكتسبنا قدراً من الكذب والصدق متساوياً ، في الأقل • ولكن عندما نكون قد نضجنا الى حد نستطيع ان نقول فيه : « هذه نظرة الى الحياة رآها شخص ذو ملاحظة جيدة ضمن حدوده ، ديكنز ، او ثاكري ، او جورج اليوت ، او بلزاك ، ولكنه نظر اليها بطريقة

تختلف عن طريقتي لأنه شخص مختلف ، ولربما اختار اشياء مختلفة ينظر اليها ، او الاشياء نفسها ولكن بترتيب مختلف من حيث الاهمية ، لانه شخص مختلف ، وعليه فان ما يريدني ان انظر اليه انما هو عالم منظور اليه بفعلية خاصة » ــ عندئذ نكون في وضع يؤهلنا للاستفادة من قراءة ما تنتجه القرائح . اننا نتعلم (شيئا) عن الحياة من هؤلاء المؤلفين مباشرة ، بمثل ما نتعلم شيئاً من قراءة التاريخ مباشرة ، الا ان هؤلاء المؤلفين يكونون عونا حقيقياً لنا عندما نرى ــ وعندما يسمحون لنا ان نرى ــ اوجه اختلافهم عنا .

والآن ، ان ما نناله ، ونحن ننمو تدريجياً ونكثر من القراءه ، ونقرأ لمؤلفين مختلفين هو تنوع في نظرتنا الى الحياة . ولكن رأي الناس عموماً ، حسب ظني ، هو اننا انما نكتسب هذه الخبرة عن نظرة الأخرين الى الحياة « بتحسين القراءة » . وهذا ، على ما يظن ، هو المكافأة التي نفوز بها بالانكباب على شكسبير ، ودانتي ، وگوته ، وامرسون ، وكارلايل ، وعشرات غيرهم من الكتاب المحترمين . اما ما بقي من قراءاتنا للمتعة فقتل للوقت . ولكني اميل للوصول الى الاستنتاج المنذر بالقلق من ان الادب هو ما نقرأه (للتسلية) او (للمتعة الخالصة) ، والذي قد يكون له اعظم الأثر فينا دون ان نرتاب فيه ادنى ارتياب . انه الادب ما نقرأه بأقل جهد مما يكون له فينا اسهل الاثر واشده مكرا . وعليه ، فان ما يتطلب ادق التمحيص هو تأثير مشاهير الروائيين والمسرحيات الشائعة عن الحياة المعاصرة . وانه الادب المعاصر الذي غالباً ما تقرأه اكثرية القراء (للمتعة الخالصة) ، وباستسلام خالص .

لابد ان العلاقة التي كنت اقول انها ترتبط بالموضوع المعلن قد اتضحت الان بعض الشيء . فنحن وان قرأنا الادب للمتعة فحسب ، متعة (التسلية) او (الاستمتاع الجمالي) ، فانها قراءة لا تؤثر فينا تأثيراً بسيطا في حاسة خاصة ، انها تؤثر فينا ككائنات بشرية كاملة ، انها تؤثر في وجودنا الاخلاقي والديني وانا اقول انه في الوقت الذي يمكن أن يتحسن فيه الاديب المعاصر المبرز كفرد ،

فان الادب المعاصر ككل آخذ بالتدهور . بل ان تأثير كتاب افضل ، في عصر كعصرنا ، قد يكون متدهوراً عند بعض القراء ، اذ لابد ان نتذكر ان ما يفعله كاتب بالناس ليس بالضرورة هو ما ينويه ، وقد لا يكون الا ما يكون الناس اهلا له . والناس ينتقون انتقاء غير واع في كونهم متأثرين . ان كاتبا مثل د . هـ . لورنس قد يكون في تأثيره نافعاً او ضاراً . وانا نفسي لست واثقا من اني لم يكن لي بعض تأثير ضار .

اتوقع عند هذه النقطة رداً من ذوي العقول الليبرالية ، من جميع الذين يعتقدون بأنه اذا قال كل امرىء ما يخطر له ، وعمل ما يشاء ، فان الامور ، من باب التعويض والتنظيم الآلي ، قد تتحسس بعض الشيء في النهاية . انهم يقولون « فلنجرب كل شيء ، فاذا كان خطأ ، فسنعرف ذلك بالتجربة » . قد يكون في هذه المقولة بعض اهمية لو اننا كنا الجيل الوحيد على الارض ، او ــ وهذا ما نعرف انه ليس كذلك ــ لو ان الناس تعلموا شيئاً من تجارب شيوخهم . يعتقد هؤلاء الليبراليون ان الحقيقة لا تظهر الا عن طريق ما يدعى (بالفردية غير المقيدة) ويرون ان الفكرة او النظرة الى الحياة تصدر متميزة من الرؤوس المستقلة ، وكنتيجة لاصطدام بعضها ببعض يبقى الاصلح ، ويشرق الحق منتصراً . وكل من يخرج على هذه النظرة اما ان يكون من انصار العصور المتوسطة ، تملؤه الرغبة في اعادة الساعة الى الوراء ، او انه فاشيستي ، وربما كلاهما .

لو كانت جمهرة المؤلفين المعاصرين فرديين حقا ، كل منهم ألهم (البليكين) كل برؤيته المنفصلة ، واذا كانت جمهرة الجمهور المعاصر جمهوراً من الافراد حقاً ، لكان ثمة ما يقال في هذا الموقف . ولكن الامر ليس كذلك ، ولم يكن ، ولن يكون . انه ليس لأن الفرد القارىء اليوم (وفي كل يوم) لا تكفي فرديته لتمكنه من استيعاب كل (وجهات النظر في الحياة) لكل المؤلفين الذين يلح الناشرون والمعلقون علينا بهم في اعلاناتهم ، او لتمكنه من بلوغ الحكمة

بدراسة بعضهم بازاء بعض • انما هو لأن المؤلفين المعاصرين ليسوا ايضا افراداً بما يكفي • انه ليس لأن عالم الافراد المنفصلين في الديمقراطية الليبرالية غير مرغوب فيه ، وانما لأن هذا العالم غير موجود فعلا • وذلك لأن قاريء الادب المعاصر لا يعرض نفسه ، مثل قاريء الادب العظيم المكين في كل زمان ، لتأثير شخصيات متنوعة ومتناقضة ، بل انه يعرض نفسه لحركة جماعية من الادباء ، كل واحد منهم يحسب ان لديه شيئاً يمكن ان يقدمه بشكل فردي ، ولكنهم في الواقع يعملون جميعاً معاً بالاتجاه نفسه • لا اظن ان جمهرة القراء كانت بهذا الاتساع من قبل ، او كانت معرضة بهذا الشكل لتأثيرات عصرها • ولا اظن انه سبق للذين يقرأون ، في اي وقت ، انهم قرأوا هذا العدد الكبير لمؤلفين احياء اكثر مما قرأوا لمؤلفين اموات • لم يسبق ان كان زمن بهذا الضيق الفكري المطلق ، بهذا الانقطاع عن الماضي • قد يكون هناك عدد كبير من الناشرين ، ولا ريب ان ما نشر من الكتب لا يحصى ، والدوريات لا تفتأ تحث القاريء على ان « لا يتخلف » عما ينشر • لقد بلغت الديمقراطية الفردانية مدها الاعلى ، وانه لأصعب اليوم على المرء ان يكون فرداً من اي وقت مضى •

يضم الادب الحديث في ذاته مميزات ما زالت نافذة تماماً ، حسنة وسيئة ، احسن وأسوأ • وانا لااريد ان اقول اني اخلط بين السيد برناردشو والسيد نوئيل كوارد ، وبين السيدة وولف والآنسة مانين • ولكني من جهة اخرى اود ان يكون واضحاً اني لست ادافع عن (ادب رفيع) ضد (ادب وضيع) • ان ما اورد توكيده هو ان الادب الحديث برمته قد افسده ما أدعوه بالدنيوية ، اي انه غير مدرك ابداً ولا يستطيع ان يفهم اولوية ما فوق الطبيعية على الحياة الطبيعية ، الشيء الذي أحسب ان له الاولوية في تفكيرنا •

لا اريد ان اعطي انطباعاً بأني ارثي نكد الادب المعاصر • فعلى افتراض وجود موقف مشترك بينكم ، او بين بعضكم ، وبيني ، فالمسألة ليست ، ماذا نفعل بشأنه • وكيف نسلك ازاءه ؟

قلت ان الموقف الليبرالي نحو الادب لا ينفع • فمتى لو كان الادباء الذين يسعون الى فرض (نظرتهم الى الحياة) علينا افراداً متميزين ، وحتى لو كنا نحن القراء افراداً متميزين ، فما النتيجة ؟ لا شك ان النتيجة هي ان كل قارىء سيتأثر في قراءته بما كان مستعداً من قبل للتأثر به ،سيسير في (الطريق الاقل مقاومة)، وليس في هذا مايؤكد انه سيتحول الى انسان افضل • اننا لكي نحكم حكماً ادبياً علينا ان ندرك شيئين اثنين في وقت واحد : « ما نحب » و « ما ينبغي ان نحب » • قليل من الناس • نتصل به نزاهته ليعرف اياً منهما • الأول يعني معرفة ما نشعر به حقاً : والذين يعرفون ذلك قليلون • والثاني ينطوي على معرفة ما ينقصنا ، لاننا في الواقع لا نعرف ما ينبغي ان نحب الا اذا عرفنا لماذا ينبغي ان نحبه ، وهذا ينطوي على معرفة السبب في عدم حبنا له حتى ذلك الحين • و يكفي ان نفهم ما ينبغي ان نكون ، مالم نعرف ما نحن ، ولا نعرف ما نحن ما لم نعرف ما ينبغي ان نكون • ان هذين المظهرين من مظاهر الوعي الذاتي ، معرفة ما نحن وما ينبغي ان نكون ، يجب ان يسيرا معا •

ان من واجبنا ،كقراء للادب ، ان نعرف ما نحب • وانه من واجبنا ، كمسيحيين وكقراء للادب ، ان نعرف ما ينبغي ان نحب • وانه من واجبنا ، كشرفاء ، ألا نفترض ان ما نحب هــو ما ينبغي ان نحب ، وانه من واجبنــا كمسيحيين شرفاء ألا نفترض اننا فعلا نحب ما ينبغي ان نحب • وآخر ما اتمناه هو وجو ادبين ، ادب للاستهلاك المسيحي ، وادب للعالم الوثني • ان ما أراه فرضاً على جميع المسيحيين هو واجبهم في الاحتفاظ بقواعد ومعايير للنقد ارفع من تلك التي يلتزمها باقي العالم • واننا بموجب هذه القوانين والمعايير يجب ان نختبر كل ما نقرأ • علينا ان نتذكر ان معظم مادة قراءتنا قد كتبه لنا اناس لا يعتقدون بنظام لما فوق الطبيعة ، على الرغم من بعض منه قد كتبه اناس لهم افكار فردية عن نظام لما فوق الطبيعة ليس هو نظامنا • ثم ان معظم قراءتنا تأتي من اناس وان لم يؤمنوا هذا الايمان ، فانهم ايضا يجهلون حقيقة

وجود اناس في العالم (متخلفين) الى هذا الحد ، او من (الشذوذ) بحيث انهم لا يزالون يؤمنون بذلك . وما دمنا نعي الهوة الثابتة بيننا وبين الجزء الاعظم من الادب المعاصر ، فاننا بمنجى من اخطاره ، وفي مركز يتيح لنا ان ننتزع منه ما فيه خير لنا .

ثمة جماعات ضخمة من الناس في العالم اليوم يعتقدون ان جميع الشرور اقتصادية في الاساس . بعض يرى ان تغييرات اقتصادية منوعة كفيلةبتصحيح مسار العالم ، وآخرون يطالبون بشيء من التغييرات العنيفة في المجتمع ايضا ، تغييرات من طرازين متعارضين . ان هذه التغييرات المطلوبة ، والمتحققة في بعض الانحاء ، متشابهة من وجه واحد ، وهو انها تحمل ما دعوته بصفة (الدنيوية) فهي تعنى بتغييرات ذات طبيعة وقتية ومادية وخارجية ، انها تعنى باخلاقيات ذات طبيعة جماعية فحسب . وقد اتيح لي في معرض كشف واحدة من هذه المعتقدات ان اقرأ الكلمات التالية :

« في اخلاقيتنا ، الاختبار الوحيد لأية مسألة اخلاقية هو ما اذا كانت تعترض او تهدم بأي شكل من الاشكال قدرة الفرد على خدمة الدولة . [ان على الفرد] ان يرد على هذه الاسئلة : هل يضر هذا العمل بالأمة ؟ هل يضر باعضاء الامة الآخرين ؟ هل يضر بقدرتي على خدمة الامة ؟ فاذا كان الجواب واضحاً على جميع هذه الاسئلة ، يكون للفرد مطلق الحرية في ان يفعل ما يشاء . »

انا لا انكر ان هذا نوع من الاخلاقية ، وانه على قدر عظيم من الخير ضمن حدود ، ولكني اعتقد ان علينا جميعاً ان نرفض اخلاقية لا تملك مثالاً أعلى خيراً من ذاك لتضعه امامنا . انها تمثل ، بالطبع ، واحدة من ردود الفعل العنيفة التي نشهدها ضد النظرة القائلة بأن المجتمع انما يخدم مصلحة الفرد فحسب ، ولكنها على المستوى نفسه قول عن هذا العالم ، وعن هذا العالم

وحده . ان تذمري من الادب الحديث قريب من هذا النوع . ولا يعني هذا ان الادب الحديث (فاسد) بالمفهوم السائد ؛ او حتى (لا اخلاقي) ، وعلى كل حال فان تفضيل تهمة كهذه لا يكفي . في الواقع انه يعترض ، او يجهل كليا ، معتقداتنا الاساس والمهمة جداً ، وهو ، على ذلك ، يميل الى تشجيع قرائه على انتزاع ما يمكن من الحياة السائدة ، وعلى انتهاز كل (تجربة) تعن لهم ، وعلى التضحية بأنفسهم ،ان رغبوا في التضحية اطلاقا ، في سبيل مصالح الأخرين الملموسة في هذا العالم ، الأن او في المستقبل . اننا لا شك سنستمر على قراءة خير انواعه مما يقدمه عصرنا ، ولكن علينا ألا نتهاون في نقده على وفق مبادئنا ، وليس فقط على وفق المبادىء التي اقربها الادباء والنقاد الذين يناقشونه فى الصحافة العامة .

أدموند فولر « الحنو الجديد في الرواية الامريكية »

لم يسبق لدمعة معسولة ذرفت تأثراً بلحن « قلوب وازهار » في احدى الفيكتوريات المستدرة للدموع ان كانت بمثل لزوجة وزيف العاطفة المشؤومة في واحدة من اشد الروايات الحديثة فظاظة والمعدودة من اكثرها (واقعية) . لقد انبثقت شفقة معكوسة فيما بين من دعاهم ماكسويل جيسمار « الوحوش » . منذ سنوات والمؤلفون والناشرون والمحررون يعتسفون كلمة (حنو) بحرية فضفاضة حتى فسد معناها وضاع .

بدأ سقوط (الحنو) الحالي (وهو ايضا سقوط التراجيديا) بداية غريبة وغير ضارة نسبياً . كانت البداية مع شيوع التصعلك المحبب ، وفي الاول لم تكن باسوأ من اضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة . لم يكن هذا الاسلوب جديداً كل الجدة ــ فنحن نرى شيئاً منه في جميع المتشردين الكلاسيكيين ــ ولكنه لم يسبق ان عني به بمثل ما حصل في الثلاثينات . لقد كان فيه احيانا شيء من السحر والاستهواء ، بتناوله مثالب الانسان بحسن طوية . ان بالامان النظر بعين العطف الى اناس كهؤلاء ، مثل ويلكينز ميكاوبر ، اذا انت لم تفقد رأسك ولم ترتفع الى حالة فلسفية .

بعض الادباء ، واخص الموهوبين منهم مثل ويليام ساروبان في (زمان حياتك) ، وجون شتاينبك في عدد من كتبه ابتداء من (الكعكة المسطحة) حتى (الخميس الحلو) ، قد حولوا التصعلك المحبوب الى مغالطة عن (الناس الصغار الجميلين) ـ التي تكاد دائما تعني الكسالى والمخمورين واللامسؤولين والقاصرين من افراد المجتمع وكان لهذا ثمة حصيلة : ان انت لم تحب هذه الشخوص ، فانت متعصب ، راض عن نفسك ، قاسي القلب ، بالقياس الى حنو المؤلف وحبه للطينة المشتركة التي صنعت منها البشرية . تنطوي هذه الكتب ، بالتضاد ، على عالم آخر فيه ناس محترمون مستقرون اقتصادياً ، ليسوا ظرفاء ولا هم على حق بشكل واضح ، بالمقارنة مع «الناس الصغار» المتصلبين العسري الوصف .

ومع ذلك ، فان بعضاً من هذه الكتب ، لا كلها ، يصف نفسه بـ «الواقعي» حتى بلغت سخافته في قصة شتاينبك (الحافلة المتمردة) حداً اوحى الى جون ميسن براون بواحدة من لواذعه ، على اثر قول الصبي الصغير ان الامبراطور لم يكن يرتدي ملابس اطلاقاً : اذا لم تكن الواقعية واقعاً ، أفلا تكون هي الهراء ، اذن ؟ » .

وبرزت انعطافة منحوسة قبل بضع سنوات ، وفقد هذا الشعاع الندي الجديد براءته فجأة . اخذ التصعلك المحبوب يتزاح ليظهر بمكانه الغاصب الانيس ، السائط المرح ، بائع المخدرات اللاهي . وهكذا يزداد ما نراه من عملية توحيد سهلة بين الانحطاط مع مايدعى خطأ بالحنو . انه يفتقر الى متطلبات الحنو ، بمقدار افتقار الخاضعين له الى متطلبات التراجيديا .

ترى ما هو الحنو ؟ انه يعني المشاركة في الحزن ، الشفقة والعطف ، والرغبة في ابداء العون ـ الشعور بألم الآخرين او بنكبتهم كمالو كان ألمنا ونكبتنا ، رؤية « المقيدين وكأننا معهم في القيد » . انه يصدق على الانهيار

الاخلاقي كصدقه على الانهيار المادي او الجسدي • انه ، في ميدان الاخلاق ، يعترف بالمشاركة فى اثم البشرية كلها ، امكانية الشر الكامنة في اشد الناس براءة منه ، ذلك العنصر الذي يطلق عليه المسيحي اسم (الخطيئة الاولى) ، ويدعوه المحلل (النفس الامارة) • ان في تقاليد الادب التراجيدي والمثير للشفقة الكثير من الحنو الاصيل •

يقتضي لبلوغ حالة الحنو نظرة الى الحياة واسعة وكريمة ، ومجموعة من القيم متميزة وقياسية • وهذه يلزمها ، بالطبع ، ان تصطنع اصطناعاً ، ولكنك لا بد ان تكون ، في الأقل ، قادراً على ان تميز بين حالة سعيدة واخرى تعيسة ، وعلى ان تتبين الفرق بين انسان تحطم بسبب خطأ ارتكبه ، وآخر بسبب خطأ لم يرتكبه ، بكل ما بين ذلك من الدرجات المحتملة • ان عليك ان تضع قيمة اخلاقية على افعال الانسان وظروفه • ليس الحنو حكم معلق ، انه حكم هذب ونقي بموجب حقائق نظرية محدودة عن حالة الانسان • الحنو ادراك للهوة بين الانسان الكائن ، والانسان الممكن •

مأثورتان قديمتان تنطويان على الكثير من حقيقة النظرية الحانية الى الحياة ، وتزيلان ، من باب اتفاق ، عن احكامها الحتمية كل وصحة غرور : « كنت ، لولا عناية الله ، هنالك أذهب » و « ان تدرك كل شيء هو ان تغفر كل شيء » • لسوف نرى الى اي مدى تنطبق هذه على الحنو الزائف في الكثير من الروايات السائدة •

في غمرة الأستقبال النقدي الحماسي الذي قوبل به (من هنا الى الابد) والذي توج بجائزة الكتاب القومي ، كانت كلمة (الحنو) ينثرها النقد الاخوي في ارجاء المشهد • ليس ما يمنع ان يكون لكتابة جيمز جونز الكثير من السمات المعجبة ، ولكني لا ارى الحنو واحدا منها •

وككل الكتاب الشبان ذوي الواقعية الزائفه المشغولين بهذا التعبير الغريب

للقيم ، يبدو السيد جونز رقيق العاطفة بشكل مضحك ودون خجل • ان بعضا من الناس لم ينتبهوا الى هذا ، لانه لا يبدو على شيء من العاطفة ازاء (الام) او (الاب) او (الفتاة الطاهرة او المسيح او الاطفال الاعزاء • ولكنه بدلا من ذلك ، فاطفي ازاء الأشكال الفاسدة المجرمة من اعداء المجتمع والعاهرات • هؤلاء هم الذين يقال انه يعطف عليهم ، وهذا ما يخامرك عنه • ومع ذلك ، فلا شك في انك ان لم تكن واحدا من هؤلاء ، فلك ان تتوقع من السيد جونز اعترافاً بالذنب موجزا ، لان فيه قليلا من الحنو الثمين لكل من عداهم •

اذا انت استطعت ان تمسح دموع السيد جونز عن عينيك ، فسترى أن الجندي الشهيد روبرت اي بريويت ليس كائناً اجتماعياً ، ولا هم رفاقه في السلاح • بريويت ليس اكثرهم تطرفاً ، ولكنه (البطل) • انه من الطراز الخطر على المجتمع • ولما كان هناك الكثيرون ممن عانوا في طريق التجربة والخبرة مثل ما عانى بريويت ، فلم يعد هذا مسكيناً ومخلوقا من شيء خارج ذاته اكثر من اي شخص آخر • ان شخصيته ذاتية التكون الى حد ما ، في الشؤون العملية ، كما هو حال معظمنا الى حد كبير •

يقول جونز المملوء حنوا : ولكن بريويت ، ماكيو ، وستارك والآخرون الذين يسكرون ويفسقون ، ويتقاتلون ، ويتسكعون ، ويلوطون ، ويتحدون السلطة دائماً ودون تمييز ، انما هم طيبون ، اناس طيبون ، وكل السلطة ، وكل الرصانة ، وباقي العالم كله • انه يحقد على ما هو بناء ومناسب اجتماعياً • لئن استمعت اليه طويلا فستشعر بالخجل لكونك صاحياً ولست في السجن • ليس هذا حنوا ، انه جنون الاضطهاد •

هذا هو الذي يحدو ببعضنا الى عدم اعتبار (من هنا الى الابد) عملا فنياً مسيطرا عليه ، بل هو نافع في التحليلات السريرية على شخصيات يكشفها رجل ذو مواهب اصيلة في الحكاية وفي التجسيد الصوري • وسواء أكنا

على صواب او على خطأ ، فان على القلة التي تحمل هذه الفكرة ان تقولها فى وجه التقريضات والمبيعات ، والجوائز •

ان أمتع ما شاهدته منذ جونز هي الرواية الاولى التي تعود الى ما قبل بضعة مواسم ، بقلم جورج ماندريل ، بعنوان (اهجروا الغرباء الغاضبين) • لم يعن بها كثيرا ، برغم غلافها المجلد ، ولكنها كانت واسعة الانتشار عند اعادة طبعها بغلاف ورقي • لقد وقع اختياري عليها لانها تصوير مناسب لاتجاه يمكن ان يظهر بتنوعه في العديد من الروايات • يأخذ الحنو الكاذب في هذه الرواية صيغته الاكثر رواجاً بشكل اهمال تام للقيم وانكار كامل للمسؤولية • ان من يشرح المؤلف ، في الكتب ، ينظر الى عالم العقاقير والمخدرات بعيدا عن كل تدخل مفيد ، استنادا الى الحجج التالية : « من آكون انا حتى اصنع حدا لذلك ؟ من انا حتى احكم على الناس ؟ لا ضرر في اي شيء • انك لا تستطيع ان توقفه ، ولا حق لك في ذلك ، و لغيرك » •

بهذه النظرة ، يخلص الى القول بأن جميع الساقطين هم نتيجة (لا) القمعية التي يقولها غير الساقطين (اما لماذا لم يسقط غير الساقطين فلا يفسره مطلقا) • ومرة اخرى تظهر دموع الحب الجياش على المجرمين والسفلة برفض القاء اي سهم من المسؤولية عليهم ، وبرفع سياط الحقد على من عداهم في العالم •

ان هذا (الحنو) الخاص هو التظاهر العاطفي بأن الاشياء ليست ما هي • بطلة السيد ماندريل ، ذات الثمانية عشر ربيعاً ، مدمنة على المخدرات ، جانحة جنسيا ،ام لطفل غير شرعي ، واخيرا توضع فى احدى المؤسسات ، ويؤيدها السيد ماندريل في نواحها الغاضب « أمي هي التي وضعتني هناك »•

وتهرب الفتاة ، وتعود الى المخدر ، وتتقبل مزيدا من الرجال دون تمييز وتتعاطى قليلا من البغاء ، ومع ذلك فهي تستطيع ان تقول معاتبة « انك تظنني مومساً » •

هكذا الموقف العام لصبيان الحنو الجديد ، « لا ، ياولد ، ان تسكعك هنا وهناك ، وفعلك ما يفعله المتشرد ، لا يجعل من صبي صغير ، طيب ، جميل ، نظيف مثلك متشردا » •

بالاختصار ، الحنو الجديد انكار لكون الرجال والنساء هم ما هم ، بأنماط افعالهم الثابتة ، طوعاً او كـرها • ان عناصر التراجيـديا الحقـة السقوط من المكانة ، المسؤولية مهما قلت ، الندم ، والكفاح في سبيل رد الاعتبار — لا وجود لها في هذه الفلسفة •

ما الخطأ في طريقة تناول السيد ماندريل بطلته الجانحة ؟ انه يرثي لحالها — أو لا نرثي لها جميعاً) أتراه ينكر كونها اصبحت مومساً ؟ الحنو هو في رؤيتها ما تكون (وهذا ما يتجنبه) ، في تحليل ما اوصلها الى ذلك الطريق (وهذا ما يشوهه او يقلل من اهميته) ، وفي العثور على ما يمكن اصلاحها (وهذا ما يرفضه) • هذا هو ضعف الكثير من امثال هذه الروايات •

انه ليس من باب المصادفة ان يتقبل المؤمنون والناشرون والمعلقون بلطف هذه المواقف على انها حنو • ولعل هذا اخطر عرض مرضي وحيد فى الادب الحديث ، اذ لا شيء اكثر استهواء من رداء الحنو ، ولا شيء اشد غدرا منه عندما يكون زائفاً • وهذا في فن الادب هو الناتج النهائي للنسبية الاخلاقية • لا يكون للحنو المقبول وجود بدون اطار اخلاقي • لقد كان للاغريق اطار كهذا ، وكذلك كان للتقاليد المسيحية اليهودية • انما كان في السنوات الاخيره ، وفي اعمال بعض الجماعات من الادباء ، وعلى الاخص في الحركة الوجودية الفرنسية ، ان سقط الاطار الاخلاقي بهدوء سقوطا كاملا • ان هذا الحنو الجديد على فن الكتبة ، ومهلك ان قبل به على مزاعمه •

هؤلاء الادباء يقعون في فخ من التناقض رهيب • ان حنوهم لا يتخذشكل التقريع ، وهم يجدون انهم يستطيعون تصوير الحياة بدون التخلي عن اللوم •

وعليه ، فما دام مفهومهم عن الحنو لا يجيز لهم القاء اي لوم على المجرم والمنحط المنهار ، فانهم يلقون تبعة كل شيء على غير المجرمين وغير المنحطين وغير المنهارين . انه ضرب من عكس البيوريتانية .

وانه لمن السخرية الا يكون لهؤلاء الادباء موقع في الوسط ، فالعديد من الناس الطيبين مسؤولون عن هلاك اناس آخرين . اننا جميعاً مشمولون بذنب البشرية . هذا ما نراه خلال الادب والحياة . ولكن لا بد لك من معيار للقيم حتى ترى كيف ان القيم الفاسدة والمنحرفة والمضللة تدمر نفسها والآخرين . تلك هي مملكة التراجيديا ، والفردية ، والرقة . فاذا لم تكن لك قيم ، ولا تراها . فلن تستطيع تمييز المنـــافق من الفاضل ، والمعجب بنفسه من الطيب الاصيل ، ويورايا هيب[1] من المتــواضــع الصــادق . العالم ينطوي على كل هذا ، واكثر . وبرؤية السيء اولا ، ينتهي الحنو الجديد الى تحويله الى شيء (حسن) غريب تقف الحياة العادية امامه كشيء (سيء) . « ايها الشر ، كن خيري » : هذا هو مفتاح روائيينا المصابين بجنون الاضطهاد .

ان الوجوديين والمتأثرين بهم ، والكثيرين الذين يمارسون الوجودية دون وعي وبلا رطانة موهومة ، يصورون حرمان الانسان وانحطاطه دون تعليق ، كما يرون ذلك على ما يحسبون . هذا النوع من الحياد الاخلاقي . انه لا يصدر حكما ، ان لا حكم هناك . غير ان هؤلاء الكتاب يكتشفون الاعراض دون معانيها . اذا نحن جردنا الحرمان من مغزاه فكأننا لانرى فيه مغزى . ان هذا ابعد ما يكون عن الحياد والاخلاقية واللاعقائدية ، انه هو موقف اشد ما يكون محازبة وايجابية في فلسفته حقاً .

ان الصراع بين الخير والشر خيط ينتظم كل ادب عظيم ودراما عظيمة

(1) Uriah Heep احد شخوص ديكنز في روايته (ديفيد كوبرفيلد) ، يتصف بالمداهنة والتزلف والمكر ــ المترجمان

عن العالم منذ الاغريق حتى يومنا هذا • ومبدأ الصراع لب كل عمل درامي • واذا ما صوره مثل واقعي ، استطاع ان يكشف بعض جوانب الصراع بين الخير والشر •

ان الفكرة القائلة بعدم وجود الخير والشر — بأي مفهوم مطلقاً اخلاقي او ديني — قد انتشرت في ايامنا • هنالك مختلف المعايير الاخلاقية النسبية والسلوكية • فحتى لو اعترفت هذه بالفرق بين الخير والشر لرأته كأمر نسبي ، وليس كدوامة من الاختيارات وسط الحياة • وفي حالة عقلية كهذه ، لا يكون الصراع سوى امر تافه ، على احسن الفروض ، ويفتقر الى الشمولية الصادقة • ان عمل الشرير وعمل الرجل الصالح كلاهما يغدوان محايدين حيادا دراميا • فلنتصور (الجريمة والعقاب) او (الاخوة كارامازوف) لو ان دوستويفسكي قد اعتبر الخير والشر في هذين الكتابين امرا نسبياً ولم يحمل اي رأي عنهما •

لن يكون لك ادب حي ان انت تجاهلت الشر او نأيت بنفسك منه ، إذ بذلك سيكون لك ادب متكلف الفضيلة في عالم مفرط التفاؤل ، لا ادب صالح • ان رواية (ابك ، بلدي الحبيب) رواية درامية عظيمة ، لأن آلان باتون يرى بعين صافية كلا الخير والشر ، بالاضافة الى مهارته الفنية ، فيطرق بينهما ، ويدخلهما في صراع احدهما ضد الآخر ، ثم يبين في أي جانب هو • انه يرى ان الصبي القاتل لايمكن ان يحاكم محاكمة عادلة ما لم يؤخذ بنظر الاعتبار المحيط الذي ساهم في تكوين شخصيته • ولكنه ايضا يرى ان الصبي كفرد ، لا المجتمع كشيء مجرد ، هو الذي ارتكب الجرم ، وعليه تقع المسؤولية • يدرك السيد باتون معنى الرحمة ، ويعرف ا نهذا الشيء الثمين لا يعرض عرض هوى عاطفي ، بل بعد بحث واختبار لواقعيات فعل الانسان • الرحمة تأتي بعد الحكم لا قبله •

ان واحدة من روايات پول باولز الموهوب ، (دعه ينزل) ، مليئة بالحركة وبالحرمان المثير ، ولكنها مملة مهلكة . انها لا ترى خيرا ، ولا تعترف بشر ، وهي اقسى ما تكون برودة ازاء سلوك شخوصها الاخلاقي انها هزة كتف لا ابالية . ان نظرة الى الحياة كهذه لا تكون درامية ، باهمالها جوهر الدراما الحيوي .

چارلز جاكســـون روائي حساس وموهوب ولا شـــك ، ورواياته منشغلة الى حد مخيف بصور من اللا اخلاقية والانهيار وهي تصـــورها بصدق ، ولكنها لا تعنى بأي جانب آخر من جوانب الحياة بالمرة . انه معجب بدويستوفسكي ويباريه في بعض جوانبه ، ولكن الظاهر انه لا يدرك ان الفرق بين نغمتـــه المظلمة وتلك المماثلة في روايات دوستويفسكي هو أن دويستوفسكي يعلن عن انحيازه ، وانه لم يبق محايدا تجاه الصراع بين الخير والشر ان الهوة القائمة بين جاكسون ودوستويفسكي ليست تتعلق بالبراعة الادبية ، بل بالاحساس الاخلاقي .

ينظر دوستويفسكي الى راشكو لينكوف نظرة حنو ، لانه يرى المغالطة الاخلاقية التي تحيق به ويشرحها لنا . فلو لم تكن هناك ثمة مغالطة ، ولو لم يدرك دوستويفسكي اي معيار اخلاقي يغلفه به ، لما كان راشكولينكوف (ومعنى الاسم هو « المنشق ») غير روبرت اي . لي بريويت روسي ، ولما كانت ثمة تراجيديا . ان عمق (الجريمة والعقاب) العظيم (وقليل من يقر بذلك) يكمن في كون دوستويفسكي المؤلف وراشكولينكوف الشخصية المخلوقة ، كلاهما مدركان للمعضلة الاخلاقية .

ينظر درايزر ، في (مأساة امريكية) ، الى كلايد كريفيثز بعين الحنو لانه يرينا كيف زلزل كيان الصبي بمجموعة من القيم المادية الزائفة التي أعد لتمجيدها اعدادا سـيئاً . درايزر يرى الخـير والشر في العصر الامريكي

الذي يرسمه ، والمأساة الاجتماعية هي وجود اشخاص ، مثل كلايد ، لا يستطيعون ان يروهما الاكخيال ، ان هم رأوهما اطلاقاً •

كان مروجو الفضائح الاولون يصورون الرعب وهم ساخطون اشد السخط على الظلم الاجتماعي الذي كانوا يرونه المسبب ، وان تكن رؤيتهم ساذجة احياناً • هكذا هو الامر في (الغابة) بقلم ايتون سنكلير غير ان هؤلاء كانوا مصلحين • كانت اعينهم تحدق في الخير الذين رأوا الناس محرمين منه ، والذين عزموا على وضعه في نصابه بكل حماس • ان الادباء الذين نناقشهم قد اضاعوا رؤى الخير • انهم يثبتون ابصارهم كالمنومين على الفوضى كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد ا والكلي •

كثير من الروائيين الموهوبين ، غير الذين ذكرت اسماؤهم ،معنيون كثيرا او قليلا بالارتباك الحاصل في معرفة الحنو ؛ فمن عملية تمثيل واجهة للحياة ، وكأنها كاملة ، وتمثيل ظاهرات ، دون التقييم الذي لم يتقاعس عن ابدائه الادباء العظام ، وحتى المصلحون • انهم يشعرون بأن ذكرهم تفاصيل العديد من الفضائح دون اشمئزاز واضح يكشف عن تعاطفهم بشكل ما • انهم يرون فضيلتهم في عدم رجم الآثم بالحجارة ، ولكن كثيرون منهم يرمون احجارهم في اتجاهات اخرى ، وبعضهم يعكس كلمات المسيح وكأنه يقول : « انا ايضا لا ادينك ــ اذهب وارتكب مزيدا من الاثم » •

لقد ابدت لجنة جائزة الكتاب القومي انجذاباً نحو روايات الحنو الجديد • فبالاضافة الى (من هنا الى الأبد) ، انطلت عليهم (الرجل ذو الساعد الذهبي) بقلم نلسن الگرين ، و (مغامرات اوجي مارج) بقلم سول بيلو • ان اعمال الگرين الماهرة ، بما فيها (نزهة على الجانب الموحش) التي صدرت مؤخرا ، لا تخلو من التعاطف ، ولكنه عطف الحنو الجديد من جانب واحد • وفي (ساحل باربرى) و (حديقة الغزال) يسقط نورمان ميلر ، الكاتب

الموهوب الواعد ، في هذا النوع نفسه كليا • وروايات ليونارد ييشوب لا تخرج عنه ايضا ، وروايات ارفينك شولمان تميل الميل نفسه • ان قائمة بالأدباء والكتب من هذا النوع عبء ثقيل وضعه •

بعض الكتب التي تقف على الحافة في هذا المضمار الذي تعالجه لا تزيد عن كونها روايات صراخ ، او ــ لكيلا نبخس حق بعضها ــ روايات مزكومة • فثمة شفقة ذاتية واسعة ومعتمة تزخرف الشخوص القصصية ــ كما لو كان هذا يمثل الحنو في المؤلف • وفي بعض الحالات ليس هذا سوى انتقال الشفقة الذاتية من المؤلف نفسه ، كما يظهر في عدم القدرة على الرؤية او التحرك الى ما وراءه عند تصوير الحياة • وفي حالات اخرى ، نجد في تجميع انواع الحرمان تجميعاً حانياً عنصرا لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس بالملذات والمرح الصبياني • ان العديد من هؤلاء الادباء يصرخون : «انظري ، ماما ، انا اكفر» •

ثمة التماعات متقطعة من الحياة والحركات المثيرة في كتب امثال هؤلاء الروائيين • اما المسائل التي كان يمكن ان تنفخ فيها الحياة العميقة فقد الغيت ، انك لا تستطيع ان تقول عن مواقفهم تجاه شخوصهم ، « أن تدرك كل شيء هو ان تغفر كل شيء » • انهم يرون الكثير دون ان يدركوا شيئاً • انهم لا يدركون كل شيء ــ انهم يبخسون كل شيء • انهم لا يغفرون كل شيء • انهم لا يغفرون اي شيء • انهم يقولون ليس ثمة ما نغفره • انهم يتبنون القتل ، والاغتصاب ، والضلال ، ثم انهم يقولون في تحد : « وما الخطأ في ذلك ؟ » •

انك لا يمكن ان تقول عن شخوصهم ، « كنت ، لولا عناية الله ، هنالك اذهب » ، لانك لن تجد في اعمالهم اية سلسلة من العلل والمعلومات الاخلاقية التي تستطيع بها ان تبلغ من حيث انت الى حيث شخوصهم (بمثل ما تستطيعه مع دوستويفسكي وباتون) • ان وضع تلك الشخوص في تلك المواقف متعسف وآلي ، كقلب الخير والشر قلبا •

وسخرية السخريات هي ان هؤلاء ليسوا الاكثر حنوا ، بل الأكثر حقدا من كل الاباء العاملين اليوم ، لا الاعمق تواضعاً ، بل الاعمق عجرفة ، لا المضمدين جراح الساقطين من اخوانهم ، بل المدمرين للنظام الاجتماعي . « يسقط : يسقط كل شيء : » ، ويصرخون « فلنسقط جميعاً : »

لقد تنبأ دوستويفسكي بهذه الظاهرة الاخلاقية مثلما تنبأ بغيرها . هذه الروايات المصابة بجنون الاضطهاد كتب كان يمكن ان يكتبها بعض شخوصه المدروسة ببراعة . لقد قال ايفان كارامازوف « كل شيء مسموح » ، وطبقاً لذلك اقترف سميردياكوف جريمة قتل . ورأى راسكولينكوف ان القانون الاخلاقي لا يمكن تطبيقه على بعض الناس ، فلذلك قتل ايضا . ان الافكار اكثر من كونها اشياء مجردة ، على ما يشرحها لنا دوستويفسكي المرة تلو المرة . ان للافكار نتائج . فليحفظها الله من نتائج الافكار التي تنطوي عليها روايات الحنو الجديد .

المدخل النفساني: الأدب والنظرية النفسانية

مقـــدمة

في السنوات الأولى من عقدنا الثاني كان معظم الادباء قد تعرفوا على افكار فرويد ، ففي ١٩١٠ كان أ • أ • بريل قد ترجم الى الانكليزية (ثلاث مساهمات في نظرية الجنس) ، وفي ١٩١٢ ترجم (تفسير الاحلام) • وكذلك كان الدكتور ارنست جونز قد نشر فى ١٩١٠ محاولته الاولى في شرح (هاملت) بمنظور فرويدي [1] • كان لهذه الاعمال اهمية خاصة عند الادباء ، اذ بدت انها مفتاحاً ، بل المفتاح للعمليات الفنية ، وللمفاهيم اللاواعية عند الفنانين ، وللدوافع القصصية في الشخوص •

من السهل تفسير انجذاب الادباء المبدعين نحو النظرية الفرويدية • فقد رسمت الطبيعية الادبية (الفرنسية خاصة) صورة للانسان كضحية للمحيط او لعلم الاحياء • تقيم الافكار الفرويدية الدليل على هذه النظرات ، وتضع المصطلحات لتفسير ارتباط الانسان بدوافعه الذاتية الملزمة ، او الكبت الذي يفرضه المجتمع عليه • حكم الفرويدية على ذاك الانسان هو انه مريض قبل ان يكون نذلاً ، وهو حكم يتفق تماماً مع رفض الطبيعية ادانة كائن ليس

---

(١) (عقده اوديب وتفسير هاملت) في (مجلة علم النفس الامريكية) العدد ٢١ (١٩١٠) . وقد اجريت عليه اضافات وتنقيحات فيه ابعد حتى بلغ شكله الاخير باسم (هاملت واوديب) في ١٩٤٩ ، كنموذج كلاسيكي لتفسير نفساني لشخصبة قصصية .

مسؤولاً ، وانما هو مغفل تخدعه قوى طبيعية وما لا قبل للبشر عليه • وقد بدا ان علم النفس كذلك يقر النزعة الرومانسية الى التعبير عن الذات واستثمار الظروف المعاكسة • ان الكثير من (جنون) الرمزيين الفرنسيين ، والتجريبيين الذين تبعوهم يمكن الان ان يعد نهجاً من مناهج اللاوعي •

وبعد انتشار نظريات فرويد ومجموعة المصطلحات الجديدة ، تشجع الادباء الرومانسيون والواقعيون واستطاعوا التعمق اكثر في اظهار درامية موقف الانسان • وبمضي الوقت يشتد تأثير علم النفس في الادب الخلاق بالاثر الذي امافته نظرية ادلر عن موكب النقص ، ونظرية يونك عن اللاوعي الجماعي • غير ان القوة الاساس كانت لفرويد • وقد قام ف • ج • هوفمان بدراسة اثره في لورنس ، وشروود ، واندرسون وغيرهم في كتابه (الفرويدية والفكر الادبي) (١٩٤٥) • كذلك يستطيع المرء ان يلاحظ دون صعوبة الدور الذي لعبه علم النفس في كتابات مي سنكلير ، وجويس ، وكاترين مانسفيلد ، وكراهام كرين ، وديلان توماس •

كان لابد للنقاد ، مثلما كان لابد للادباء ، ان يلتفتوا الى هذا الحقل الجـديد من المعرفة للاســتنارة به • ويبدو ان النتيجة الاولى كانت تجنيد (العلم) الجديد في الحرب ضد (الماضي) ، وعلى الاخص الثقافة البيوريتانية في امريكا والفكتورية في انكلترا • ان قيم هاتين الثقافتين اللتين كرستا لانواع (الرزانة الرفيعة) ، لم تكن حصينة ازاء السلاح الجديد • اذا كانت فضائل التحفظ في الكلام ، والعفة • والدماثة ، والتبجيل ، وغيرها يقال عنها انها كبت غير صحي للذات ، بله كونها مظاهر سماوية ، فبالامكان اتهام الذين دافعوا عن بقاء هذه الفضائل التقليدية بالجهل او بالعمى المتعمد والعدواني • ان مقال راندولف بورن (ارادة البيوريتانيين في السلطة) [٢] واحد من

(٢) (الفنون السبعة) ، نيسان ١٩١٧

امثلة عديدة على محاولة استخدام علم النفس لهدم تلك القيم التقليدية التي سعى (الانسانيون الجدد) الى انقاذها .

انتشر استعمال علم النفس في النقد الادبي ابتداء من كونراد أيكن في (الشكوكية : نظرات في الشعر المعاصر) ١٩١٩ . وماكس ايستمان وفلويد ديل ، المحرران في (ذي ماسز) ، قد ساعدا على المعالجات النفسانية ، على الرغم من ميلهما الى توكيد القيم الاجتماعية . وفي انكلترا كتب روبرت كريفز من هذا المنطلق الجديد . على الرغم من ان وجهة نظره كانت ذات خصوصية معينة ، بالنظر لتطبيقه نظرية و . هـ . ريفرز عن تصارع الشخوص اللاواعية . وطالب هربرت ريد باستعمال ميدان المعرفة هذا في النقد ، في كتابة (العقل والرومانسية)١٩٢٦ .

في غمرة الحماس المفرط راح عدد من الأباء يستعملون هذه الوسيلة دون حكمة ، بل كان بعضهم لايفهم هذا العلم الا فهماً سطحياً ، ولكنه استخدمه دون تمييز لكشف الدوافع الشهوانية والمعاني الجنسية في العمل الفني . الا ان هذه غلطة حتمية لذاك التيار اللذيذ المتدفق . وبعد ان اخذ النقاد يرون ، بجد اكثر ، انهم مسؤولون عن النظرية النفسانية ، وتمكنوا من السيطرة على انجرافهم ، ظهرت اهمية الضوء الذي يلقيه علم النفس على الادب .

ان تطبيق المعرفة النفسانية على الفن يوضح ، على وجه العموم ، ثلاثة جوانب : الاول ، كما صوره أي . أ . ريجاردز ، هو ان هذا الحقل الجديد يقدم لغة أدق في مناقشة عملية الخلق . ففي (مبادىء النقد الادبي) ١٩٢٤ ، حلل ريجاردز عناصر التجربة الجمالية باتباع التعريف الذي وضعه هو وزميلاه اوگدن و وود [٣] : الجمال « هو ذلك الموصل الى التوازن الحسي

---

(٣) في (اسس الجماليات) ١٩٢٢

المتزامن » ، اي انه نوع من الاستجابة عند الجمهور خاص وانسجامي ، يستثيره العمل الفني . وعلى الرغم من ان الكثيرين قد خاصموا هذا الجانب او ذاك من دراسات ريجاردز ، فان احدا من النقاد لم يستطع ان يواصل عمله دون الاعتماد على بعض من آرائه . ويمكن ملاحظة استعمال هذا النوع من التحليل في مقالة كينيث بورك بعنوان (انطوني لمصلحة المسرحية) [٤] ، حيث يدرس هذا الناقد اللامع علائق اللاوعي بين الكاتب والقارىء .

والوجه الثاني ، كما يقول ادموند ويلسون جاء في السيرة الادبية ، في دراسة حياة المؤلفين كوسيلة لفهم تناجهم الفني . وعلم النفس يمكن كتاب السير ، بالطبع، منّ التكهن (بدخائل) الحياة . ان النقد الذي يستخدم هذا المدخل يفترض ان جانباً مهماً من العلاقة بين الفنان والفن يماثل العلاقة بين المريض والحلم ، يفترض ، كما قال د . هـ . لورنس ، ان الاديب « يبذر مرضه » في كتبه . عندئذ يصبح الناقد محللا ، ويتناول الفن كعرض يستطيع بتفسيره كشف مكبوتات الاديب اللاواعية ودوافعه وقد تودي هذه الاكتشافات بدورها الى فهم العمل الفني نفسه ، بل وحتى الى تفسيره . يورد ويلسون في مقالاته بعنوان (الجرح والقوس) امثلة عن مدى كفاية هذا المدخل في ايصالنا لا الى فهم مشاكل المؤلفين الشخصية فحسب ، بل والى فهم اساليبهم الرئيسية في كتاباتهم .

والوجه الثالث هو امكان استعمال علم النفس في شرح الشخوص القصصية . ففي (الادب وعلم النفس) يضرب ف . ل . لوكاس امثلة عديدة من الحياة تشرح افعال الشخوص القصصية وردود افعالها التي كانت محيرة او غير قابلة للتصديق ، لولا ذلك . ان الناقد الذي يدخل هذا في القصة يصبح ، ايضا ، محللا نفسانياً ، يبحث عن انماط من اللاوعي تحرك الشخصية. والنموذج الكلاسيكي لهذا هو ، بالطبع ، دراسة ارنست جونز عن هاملت ،

---

(٤) في (فلسفة الشكل الادبي) ١٩٤١

حيث يتوسع في النظرية التي وضعها في ١٩١٠ • يجيب الدكتور جونز على سر تأخير هاملت في الانتقام لابيه ـ ذلك الجواب الذي ما كان من المحتمل التوصل اليه ، بل ولم يكن من السهل التعبير عنه ، قبل تطور علـم النفس الفرويدي • يتضح تأثير هذا المدخل الادبي في تفسير الفن ، اكثر ما يتضح ، في الدراسات النفسانية المتعددة التي كتبها هنري جيمز في (دورة المسمار اللولبي) ، بادئاً بمقال ادناكتنون في ١٩٢٤ [٥] •

كان الهجوم على المدخل النفساني على نوعين اثنين • التهمة الاولى هي المبالغة في التبسيط ، وقد وجهت هذه عندما كان هذا المدخل في بداياته ، وكانت روحية مستخدميه غير نقدية • ومن الكتب التي هوجمت على هذا الاساس كان كتاب ڤان ويك بروكس (محنة مارك توين) ١٩٢٠ ، وكتاب لويسون (التعبير في امريكا) ١٩٣٢ ، على الرغم مما في هذين الكتابين من نظرات صائبة وثمينة • والانتقاد الآخر كان اشد : وهو ان الفن يختلف اختلافاً بينا عن الحلم في كون الفنان يسيطر الى حد كبير ، او في الاقل الى حد ما ، على نتاجه ، بينما الحالم ليس كذلك • والحلم قد يكون اعترافاً اجبارياً • بينما الفن تعبير منظم • لقد تناول ليونل تريلينگ وكينيث بورك بكل براعة هذا الفرق وذكرا اشياء في مقالات ترمي الى تعريف استعمالات علم النفس وحدوده للكاتب وللناقد كليهما •

ملاحظة اخيرة • ان احد فروع علم النفس يعالج اللاوعي ،ليس عند الفرد الاديب أو الشخصية ، وانما عند امة باكملها او حضارة برمتها • وهذا مدخل جدير باهتمام منفرد ، وعلى الاخص لان له علاقة بحقل آخر من المعرفة ، علم الانسان الاجتماعي ، وعلى ذلك ، فان خير عنوان لهذا يكون (المدخل المثالي) •

---

(٥) جمع الاوراق المهمة جيرالد ويلين في (تقرير عن « دورة المسمار اللولبي » بقلم هنري جيمز) ١٩٦٠

العملية الشعرية

بقلم كينيث بورك

اذا شئنا الاشارة الى الظهور التدريجي لازمة ما ، والتحدث عنه كذروة ، او كتصعيد متزايد ، فان حديثنا يكون على وفق مصطلحات فكرية لجهاز كثيرا ما يمكن ان يكون على قدر كبير من الانفعالية . ليس في الواقع شيء عام اسمه التصعيد المتزايد ، انما الموجود هو تعدد العمل الفني الفردي ، كل واحد منه يمكن ان ينتظم ككل أو كأسلوب يتميز ، في بعض جوانبه ، بكونه يصل الذروة . وان لدى العقل البشري من الامكانية ما يوصله الى تنظيم هذه الذروة بيسر . هناك امثلة عديدة في تاريخ الفن على تنظيم المادة المتنوعة بشكل يجسد مبدأ التصعيد التدريجي ، وهذا ما ينبغي ان يكون ، لاننا (نفكر) بتصعيد متدرج ، لان ذلك يسير متوازياً مع عمليات نفسانية تكمن عند جذور تجربتنا . خذ تسارع الجسم الساقط ، ودورة العاصفة ، وجريان العملية الجنسية ، ونضج المحصولات ـ فالنمو هنا ليس مجرد تقدم امتدادي ، بل هو اطراد نحو الاثمار . في الحقيقة ، ان العمليات الطبيعية (شكليا) صحيحة حتماً ، واننا بتسجيل بعض التطورات الجسدية نحصل على تطور فني . ان في عمل توماس مان الكثير من هذه الاشكال الطبيعية التي حولت الى اشكال من الفن . كرسمه في (موت في البندقية) لشروق الشمس

ولتطور مراحل وباء الكوليرا • وانه لمن المؤكد اننا نستطيع ان نقول ، دون ان تثير دهشة احد ، ان العمل الفني يستخدم التنظيم الذروي ، لان للعقل البشري امكانية قاطعة للوقوع في أسر تنظيم كهذا ، او الاستمتاع به •

غير ان مفهوم (التصعيد) لا يملك القيمة الانفعالية للتصعيد • فلكي استثير الامكانية البشرية للتأثر بدافع التصعيد ، علي ان اقوم بتجربة خاصة تجسد التصعيد ، كقصة ، مثلا ، عن (أ) و (ب) ، حيث يتصاعد انغماس (أ) في مشاكل مع (ب) حتى يصل به الامر اخيرا الى اطلاق الرصاص عليه • فهنا اكون قد استعضت عن المفهوم بعمل فني يصوره ، وعندئذ تتاح لي الفرصة للمرة الاولى لجعل التصعيد مؤثرا في الانفعالات البشرية •

بهذا يكون العمل الفني منطوياً على مبدأ تطور الشخصية ، حيث (أ) يطلق النار على (ب) في حالة من التصعيد ، و (س) ينجو من الفيضان وينقذ (ص) في حالة من التصعيد ــ فللفنان ان يخصص او ان يجسد التصعيد بأي شكل من آلاف الاشكال الممكنة في التجربة البشرية ، وان يحدده او يوجهه وفق التفاصيل التصادفية لحياته الخاصة ولرؤيته • وبمثل ذلك ، كان الفن ، خلال تفسير التاريخ الترتيبي ، يلجأ دائماً ، عن طريق تغيير تجسيد الموضوع ، الى الامكانيات التقديرية الخاصة التي تبدو كامنة في بذرة الانسان نفسها ، والتي يمكن ان تدعوها ، لثباتها ، بأشكال العقل الفطرية • وهذه الاشكال هي « امكانية التأثر بعمليات او بتنظيمات خاصة » او « النزوع الى تنظيم للموضوع يودي الى التصعيد ، والتباين ، والمقارنة ، والتوازن ، والتكرار ، والكشف ، والعكس ، والتناقض ، والتوسع ، والتضخيم ، والتسلسل ، الى غير ذلك » • ان (اشكال العقل) هذه يمكن ان تؤلف قائمــة اطول ، ولكنني ساقف عند التي ذكرت ، لانني اراها تصور التعريف الذي اقصده • من حيث الاساس ، يمكن النظر الى هذه (الاشكال) على انها اقسام من من (شكلين) رئيسين : الوحدة والتنوع • وعلى كل حال ، فان هذين

الشكلين يتداخلان في اي مثال يضرب لهما • فالتباين ، مثلا ، هو استعمال عنصرين متضاربين فيما بينهما ، ولكنهما ينطويان تحت وحدة اوسع (كالضحك في صفحة والبكاء في الصفحة التالية ، غير ان كليهما ينطويان تحت حدث يساعد على نمو العقدة) • غير ان الانفعالات لا يمكن ان تستفيد من هذه الاشكال (طبعا ، وذلك لانها مجرد حالات من الاستجابة الانفعالية) ، الا من حيث ماديتها ، ومن حيث كونها تكاد تبطل الاندماج المادي ، ومن حيث كونها تخصصية او تجسيدية •

يتضح هذا بمقارنته ومقابلته بتعاليم افلاطون ، فقد قال هذا ان عالم حواسنا هو شرعة السماء ان تتكشف خلال المادة • وعلى ذلك فقد افترض وجود نماذج ومثل اولية معينة ، او افكار خالصة ، موجودة في السماء ، بينما الاشياء التي نحس بها بالتجربة تكون خيرا ، او نقية ، او جميلة بقدر تجسيدها للهيئة الخالصة او الفكرة التي وراءها • وقيمة الجمال الجسدي او المحسوس تقدر بمقدار قربه من الجمال الآلهي ، الهيئة الاصل للصورة المنقولة •

لقد اهتمت المدارس الفلسفية بالقضايا التي اثارتها هذه التعاليم • وقد وصفت الاشكال السماوية بأنها كلية ، واستخدم مفهوم مبدأ التشخيص لوصف حالات نستطيع فيها تجربة هذه الاشكال السماوية • وتقرر الوضع اخيرا بأننا « نفكر بالكلي ، ولكننا نحس بالجزئي » او ، اذا شئنا توضيح ذلك ، «اننا يمكن ان نضع مفهوماً عقليا للجودة ، ولكننا لا يمكن الا ان نجرب شيئاً واحدا جيدا •

وهكذا قلبت التعاليم الافلاطونية تدريجياً ، وبلغ به االامر اخيرا الى ان توسم بأنها تمثل موقفاً مخطئاً نموذجيا • فقولك ان شيئا ما جيد لكونه

(*) Nominalists اتباع مذهب فلسفي يرى ان الكليات مجردة اسماء وليس لها وجود خارجي ـــ المترجمان

يعكس فكرة سماوية ، او مثالا اوليا ، او الجودة ، يعني ، حسبما يذهب اليه (الأسميون) (*) ، انك مخطىء في اعتبار المجرد مادة ، الخطأ في وضع الملاءمة اللغوية بمكان واقع ميتا فيزيقي • وهم يقولون ، ان ما يحدث فعلا هو اننا نجد اشياء معينة ملائمة بشكل او بآخر (كأن تكون شهية ، او نافعة ، او لطيفة ، او مطيعة) ، فنقول ، اقتصادا في الكلام ، انها (جيدة) بقصد اضفاء كل تلك الصفات عليها • وبما ان من اوجه الاقتصاد في الكلام هو تحويل الصفات الى اسماء ، نعود الى كلمة (جيدة) ونحولها الى (جودة) ، وكأن هناك في الواقع شيئاً موضوعاً في مكان ما ، تنطبق عليه هذه الكلمة • وهذا ، بتوكيد منهم ، خطأ في فهم طبيعة اللغة ، وهو خطأ ناشيء عن الفرضية الساذجة عن انه ما دام لكل شيء كلمة تدل عليه ، فلا بد اذن ان كل كلمة تدل على شيء • وعليه ، فهم لا يرون ضرورة للانصراف من الجزئي الى الكلي ، ويفضلون تعريف الجودة على انها حالات مركبة في العقل البشري وجسمه ومحيطه ، مما يجعل بعض الاشياء ، بمختلف الطرق ، اكثر استهواء من غيرها •

لقد كان (الاسميون) على قدر من التحمس في انكار جزئيات افلاطون بحيث انهم اخفقوا في اكتساب جوهر الحق في تعاليمه • فكل ما علينا هو ان ننزل بكلياته من السماء ونضعها في عقل الانسان (وهذا ما فعله كنت) ، ونجردها من ميتا فيزيقتها ونجعلها نفسانية • وبدلا من الاشكال السماوية ، لدينا الان (حالات الاستهواء) • ولا حاجة لي بوجود (تباين سماوي) حتى اقدر التباين ، ولكني لا بد ان احمل في ذهني الاحساس بالتباين • تدل دراسات علماء البشر على ان الانسان قد (تقدم) في الدورات الثقافية التي تكرر ذاتها من حيث الجوهر (الشكل) على الرغم من التنوع غير المحدود في التفاصيل الخاصة بتجسيد تلك الجواهر او الاشكال • الكلام ، والخصائص المادية (كالآلات مثلا) ، والفن ، والاسطورة ، والدين ، والنظم الاجتماعية ، والممتلكات ، والحكومة ، والحرب ـ هي تسعة (موجودات بالقوة) ،

وهي التي لا يفتأ الانسان يعيد تجسيدها في مجار حضارية محددة ، والتي يدعوها علماء البشر (النموذجي الكلي) • وعندما تتحدث عن الكليات النفسانية ، انما نريد ان نقول انه مثلما ان النباح موجود بالقوة في فطرة الكلب ، فكذلك الكلام ، والفن ، والاسطورة الخ موجودات بالقوة في جبلة الانسان • وبينما تقوم هذه الموجودات بالقوة بتغيير وجوهها الخارجية ، (تجسيداتها) ، باستمرار ، فانها لا تتغير من حيث الجوهر • ان الطفل في اية حضارة يتكلم اللغة التي يسمعها مادام قد وهب امكانية الكلام الكامنة • ليس ثمة جهاز عقلي لتكلم الصينية تختلف عن الجهاز العقلي لتكلم الانكليزية • غير ان الامكانية الكامنة تجسد ذاتها على وفق التقاليد التي يولد فيها الفرد • وبقولنا (التربية) لا نعني (ايقـاظ) الحس الاخـلاقي ، او الديني ، او الاجتماعي ، او الفني ، بل توجيه هذه الامكانات الكامنة الى مجاريها الخاصة • اننا لا نستطيع ان نعلم الحس الاخلاقي باكثر مما نستطيع ان نعلم الفكر المجرد لكلب ، ولكننا نستطيع ان نجسد الحس الاخلاقي بادخاله في رمز او تقليد محددين • واليوم يطبق الاشتراكيون هذه الحقيقة عندما يعارضون مقاييس التربية البرجوازية ، قائلين انها تسير امكانات الطفل الكامنة في مجاري تحمي المصالح البرجوازية ، بينما كان يمكن تجسيد تلك الأمكانات ذاتها بشكل مختلف لمصلحة الثورة البروليتارية •

ارجو ان يكون فى هذا ما يكفي للبرهنة على عدم امكان جعل المجرد مادياً بالكلام على الاشكال الفطرية العقلية ، وبذكر (القوانين) التي يقربها العمل الفني الى عواطفنا بالتجسيد • ويمكننا لاغراض البحث ان نترجم بشكل موسع هذه المقولة : "universale intelligitur, singulare sentitur" بقولنا « ان لنا ان نبحث في الاشكال الرئيسية في العقل البشري تحت مفاهيم مثل التصعيد ، التباين ، المقارنة الخ • ولكننا لكي نخبرها انفعالياً لا بد لنا من افرادها في مثال ، ذلك المثال الذي ينتخبه الفنان من بين تجاربه الانفعالية والبيئية » •

وعودا على العملية الشعرية ، فلنفترض انه فيما يكون شخص نائماً ينتابه بعض اضطرابات سوء الهضم ، فيصبح مكتئباً جسدياً . وهذا الاكتئاب عند النائم يستدعي فورا اكتئاباً نفسياً يحاول بدوره ان يترجم نفسه في ابتداع جزئيات ترمز بشكل مناسب الى حد ما لهذا الاكتئاب . واذا كان يخشى ضيقاً ماليا ، فان اكتئابه قد يستغل هذا الجانب استغلالا مقبولا ويمسك بمجموعة الحقائق المرتبطة بهذا الخوف ليجسد نفسه فيها . ومن جهة اخرى ، اذا لم تكن ثمة مجموعة من الارتباطات في عقله تتجمع حول حالة الاكتئاب فانه يختلق تفاصيل قد لا تبدو ملائمة لحالته عندما يصحو من نومه . هذه الحقيقة هي المسؤولة عن عدم امكان توصيل عجائب الحلم ، كالذي يحدث عندما نتذكر الحلم فتربك الاستجابات الانفعالية التي لا مبرر لها والتي (تثيرها) فينا التفاصيل . وفي سعينا لايصال المعاني الانفعالية في الحلم للآخرين ، نستعيد ذكرى التفاصيل بعناء ، ونضطر في كل انعطافة الى الاعتراف بهزيمتنا قائلين « كان ثمة شيء غريب حول الغرفة » او « لسبب ما كنت اخاف هذا الزورق ، على الرغم من اني لا ارى الان سببا يدعو لذلك . » ولكن التفاصيل ليست هي سبب الانفعال ، بل ان الانفعال هو الذي أملى اختيار التفاصيل . وعلى الاخص عندما يكون الانفعال شيئاً يشبه المعجزة او سرا من الاسرار ، فتبدو التفاصيل غير منسجمة ، بحيث يصبح الحلم ، من حيث امكانية الايصال ، فشلا باردا ، ما دام الانفعال فشل في تجسيد نفسه في رموز ملائمة . والحالم نفسه ، وهو يتناول حلمه بوعي بعد ان تزايله الحالة يشعر بمدى عدم ملاءمة التفاصيل لايصال الانفعال الذي تسبب في حصولها ، ويدرك ان اعجوبة الحلم حتى بالنسبة له موجودة مادام يتذكر الطبيعة التي كانت تسود الحلم . كذلك يمكن للحالم ان يوقظ نفسه بضحكته الجنونية ، ومن ثم يظل يشعر بالذل كلما تذكر كلمات حلمه البارعة ، لان بهجة الكلمات البارعة جاءت اولا (كانت لها الاولوية بالمصادفة) ، والكلمات

البارعة نفسها كانت مجرد تجسيد او تشخيص لتلك البهجة . كذلك هي طبيعة الذكريات عند الشيوخ الذين يجترون احداث طفولتهم ، لا ليفرضوا علينا تفاهات تجاربهم الصغيرة ، بل ليحققوا املهم الحزين في ايصال (نغمات) طفولتهم ، تلك النغمات البعيدة ، لسوء الحظ ، عن متناول التفاصيل التي يرونها في ضوء عدم امكان ايصالها ، ناظرين الى ماض هولهم ولغيرهم في وقت واحد .

ان قياس التشبيه بين هذه الامثلة وعمل الشاعر واضح ، اذ هكذا تملي حالة الشاعر عليه اختيار التفاصيل التي تتجسد في عمل فني معين .

على كل حال ، ربما يكون قد لوحظ انه عند مناقشة التصعيد والحلم كنت أتناول وجهين مختلفين من وجوه العملية الفنية . عندما يشخص الفن احساس الانسان بالتصعيد بابتداع تصعيد معين ، يختلف هذا كل الاختلاف بالاكتئاب . اذا كان على الفنان ان يشخص حالة الرعب عنده بتخيل الحقائق عن جريمة قتل ، فسيكون عليه ايضا ان يشخص احساسه بالتصعيد بتنظيم تلك الحقائق . انه في الحالة الاولى يجد (شكلا انفعاليا) ، وفي الثانية يجد (شكلا تكنيكياً) . واذا كان الانفعال يساعد على ثبات تفاصيله بتعين الاختيارات ، فالتكنيك يساعد على نشاط العمل الفني ، او بروزه ، او قوته ، بتعين ترتيبه (١) .

---

(١) خير وسيلة للبلوغ الى البروز هو ، بالطبع ، تبديل الاشكال التكنيكية . ان اية وسيلة لجلب الانتباه سرعان ما تغدو مملة اذا ما تكررت كثيرا . فمثلا ، قيام جسترتون بتكرار تحويل افكاره الى متناقضات ظاهرية يحملنا على الوقوف ضد التأثير المطلوب . غير ان اية فكرة تتقمص هذا الشكل تكون على درجة كبيرة من البروز . ان استغلال عدد قليل من الاشكال التكنيكية يؤدي الى التكلف بينما استعمال الكثير منها يصوغ الاسلوب . ان صفحة واحدة من شكسبير يمكن ان تجزأ الى عدد لا يحصى من الوسائل التكنيكية (لا شك في ذلك لانها في معظمها عفوية الظهور) ، تتبادل الايقاع في الشعر المرسل ، وفي توافق العديد من حروف العلة وتباينها ، وفي الاستعارات

اننا الآن مع الشاعر وحالاته التي يراد لها ان تتجسد في مادة الشعر ، وبحثه عن الاشكال التكنيكية التي يراد لها أن تتشخص في ترتيب تلك المادة الشعرية . وبما ان شاعرنا الآن على وشك الاعراب عن ذاته ، فلا بدلنا من معرفة طبيعة الاعراب عن الذات .

علينا اولا أن تتعرف على عنصر الاعراب عن الذات الموجود فى كل فعالية . ففي كلا ميداني الميتافيزيقا والوجدان البشري يدعى التجاذب بين شيئي الرغبة ، الحب ، الجاذبية . فهل الماء يعرب عن نفسه عندما ينحدر نحو مستواه ؟ وهل تكوّن بلورات الجليد اشباع لجوع روحي ايقظه البرد بانتهاكه حرمة السحب الهاجعة ؟ فلنتجاوز هذه المضامين البعيدة ، ولنتجنب مالا يراد حله هنا ، ومنا ان نكتفيبمعرفة عنصر الاعراب عن الذات في جميع النشاطات الانسانية . هنالك التعبير عن الخصائص الجنسية ، انواع من التعبير عن الذات يشترك فيها كل البشر ، كالتطور من البلوغ الى المراهقة ، الدفاع عن النفس عند الخطر ، الرغبة في الاسترخاء بعد التعب . وهنالك المتكشف في الافراط في التدين ، او في القسوة ، او فى رهافة الحس ، او في السخرية اللاذعة . والدفاع عن النفس يظهر في السلاح ، او الكلام ، او

والافكار البارعة والعقد الصغيرة ، حيث يبرز موضوع ، ويكبر ثم ينهار ، في ابيات قليلة ـــ بينما تهيمن على ذلك كله العقدة الرئيسية نفسها . ومع ذلك فشكسبير نفسه يميل احياناً الى صفعنا بالاكثار من الاستعارة ، بحيث ان الذي فاتنا ينذر بأن يكون عائق . عندئذ لنا ان نقول ان تضخيم الاستعارة يظهر شكسبير على اسوئه ، اذ يملأ فراغات انقطاع الالهام عنه عندما يجعل الامور تجري بخير ما يستطيع حتى تنجده الالتماعة التالية . وهكذا ، وكما هي الحال في موسيقى باخ ، اذا كان يبلغ احياناً اقصى مداه في الاشراق والشدة ، فانه لن يسقط الى ما دون الابداع ... ان كاتبا مثل بروست ، كل صفحة منفردة مما يكتب مذهلة ، يصبح مملا بعد قراءة مديدة . ان اشكال بروست التكنيكية مقتصرة على استغلال الاقواس داخل الاقواس ، تلك العملية التي تعطى فصولا كاملة ، واجزاء من فصول ، وفقرات ، حتى تصل الى جملة الوقف الاخيرة .

القانون ، او الشغل • والاسترخاء بعد عناء يبحث عنه في الكتب قبل الكحول ، او في الكحول قبل الكتب ، او فى المرأة او في الرجل — او ربما في جولة في الريف • قد يصل الرجل الى التعبير ع نالذات بأن يصبح بحارا ، وآخر بأن يصبح شاعرا •

كثيرا ما يخلط اليوم بين التعبير عن الذات ومطلق التعبير ، صرخة الألم العفوية ، صيحة الانتصار الانعكاسية ، خفقة جناحي طائر اذا افزع من مجثمه غير ان هذا الضرب من التعبير ليس الا جزءا يسيرا من التعبير عن الذات • واذا كان التعبير عن الانفعال شكلاً من اشكال التعبير عن الذات ، فن استثارة الانفعال في الآخرين لا شك شكل آخر من اشكال التعبير عن الذات ، اذا نحن رغبنا في ممارسة من هذا القبيل ، وان لم تكن الانفعالات المقصودة هي الانفعالات السائدة في حياتنا الخاصة • والمجنون يصل الى التعبير عن ذاته عندما يخبرنا بأنه نابليون ، غير ان نابليون وصل الى التعبير عن ذاته بقيادة جيش • وبتغيير قياس التشبيه ، فان تعبير الفنان عن ذاته ، لا ينحاز بكونه يعبر عن انفعال ، بل بكونه ينتزع الانفعال • اذا كنا ، كبشر ، نصرخ قائلين اننا نابليون ، فاننا ، كفنانين ، نسعى لقيادة جيش •

مارك توين ، قبل ان يضع قلما على ورق ، راح يحيل المرارة التي كان (يريد) التعبير عنها الى دعابة (استطاع) ان يثيرها • هذا يدل على ان رغبته في الاستثارة كانت قوية ، وعلى ان حادثة يعدها السيد ڤان ويك بروكس دليلا على الخيبة ، يمكن ان ينظر اليها بكل سهولة على انها صراع بين نوعين من التعبير عن الذات • لنا ان نقول ان مارك توين ، كفنان ، قد اولى اهمية اكبر الى الانتزاع مما اولاه الى التعبير ، حتى انه استطاع ان يغير من ثقل رسالته ، مستثيرا ما امكنه استثارته على خير وجه ، بدلا من كثرة التعبير وقلة الاستثارة • ان بعض مجاري التعبير قد تعيق مجاري اخرى • فلكي اكون رياضياً ، مثلا ، علي ان اكبح شهيتي للطعام والشراب ، او ان اتخم

معدتي بالطعام واغرق في الشراب ، ثم اظل طول حياتي أتحسّر على ضعف عضلاتي . فاذا ، هؤلاء النقاد ، الذين يريدون اراءتنا متحررين ، والذين يريدون اراءتنا عالما محتملا من التعبير دون خيبة امل ، أفهل يقصدون اننا الآن احرار في اقتحام مملكة ، وفي ان يصبح كل منا نابليونا ؟ انهم بهذا يمدوننا بفلسفة الفعل دون الطريقة ، والذي اخشاه ، في نهاية التحليل ، ان تكون نظرياتهم اعراباً عن التعبير ، ولا تكون نظاما صارماً لفرض الايمان الراسخ ، بل نوعاً من المعيار يتجمع حوله الذين هم على شاكلتهم .

وعلى ذلك ، فاننا سوف نفترض ان الفنان ، الذي تركناه بعض الوقت على شفا معاناة التعبير عن الذات ، يكتشف انه ليس حاملاً لرسالة فحسب ، بل وعنده الرغبة ايضاً في التأثير في جمهوره . انه سيحاول ، ان واتاه الحظ ، ان يستثير المشاعر التي بها يكبر هو نفسه ، والا ، فان المشاعر ذاتها ستتحول (كما في حالة توين) قبل ان تثمر في عمل فني . والواقع ، انه لامر حتمي ان تتعرض كل المشاعر الاولية الى شيء من التغير عند احالتها الى ميكانيكية الفن ، ومارك توين يختلف عن الفنانين الاقل حظاً ، ليس من حيث النوع ، بل من حيث الدرجة . الفن ترجمة ، وكل ترجمة تسوية (ومع ذلك يجب ان نعرف ان التسوية قد يكون فيها فضائل خاصة ، فضائل ليست في الاصل) . ان الميكانيكية المبتدعة لكي تستعيد حالة الفنان الاصيلة ، تنشيء بدورها متطلبات مستقلة . ان موضوعاً معيناً يستدعي بذاته موضوعا مخالفا ، فلا بد من التهيؤ للخطة مهمة معينة . فالفنان سيضيف تفصيلا جديدا للتنفيذ لان التفاصيل الاخرى في ميكانيكيته قد اوجبت ذلك ، وهكذا عندما يكون الانفعال المنشيء ما يزال في دور الاختمار ، يكون الفنان منشغلا بالعمليات الميكانيكية المجردة من المشاعر الشخصية .

يقودنا هذا الى مجموعة اخرى من الآراء : تنحو وسائل الفنان دائماً الى ان تصبح غايات بذاتها . اي ان الفنان يبدأ بانفعاله ، فيترجمه الى آلة

يستثير بها الانفعال في الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله الى الاهتمام بالمعالجة . فاذا قلنا ان الجمال هو وسيلة الفنان لاثارة الانفعال ، فلنا ان نقول ان العلاقة بين الجمال والفن كالعلاقة بين المنطق والفلسفة ، وذلك اذا كان المنطق أداة للفلسفة ، فهو كذلك غاية الفلسفة . ان الفيلسوف يسعى قدر استطاعته الى وضع معتقداته في نظام فكري منطقي في تقدمه ، لانه يفضل نظاماً كهذا على اي نظام ادنى تنظيما . ان هذا من الصحة بحيث انه في مراحل معينة من تاريخ العالم ، عندما كان محتوى الفلسفة ضعيفاً ، كان الفلاسفة اشد تدقيقاً في التفاصيل مما يقتضيه انصرافهم الى التسليات المنطقية وبراعتهم فيها . وهذا يعني ان الفيلسوف لا يستعمل المنطق لمجرد اقناع الآخرين ، وانما هو يستعمل المنطق لانه يحبه ، أي ان المنطق عنده كوسيلة لا يقل عنه كغاية . ثمة آخرون يتوسلون بالخطابة الى الاقناع ، لانهم يفضلون البلاغة كطريق الى التعبير ، بينما في عهد محاكم التفتيش كان الاقناع يتم بالتعذيب الجسدي ، ولعل ذلك لان المفتشين عموماً كانوا يستمتعون بالتعذيب (٢) . هذا الرأي يرينا الشاعر في اتجاهين متطرفين اثنين او احاديي الجانب : جانب التعبير الذي يساعد على العفوية المثالية والانفعال (الخالص) ، والمؤدي الى البربرية في الفن ، وجانب الجمال الخالص ، او الوسيلة التي هي غاية ، المؤدية الى البراعة الفنية ، او الزخرفية . وفي هذا التأرجح بين الانفعال الخالص والزخرفة الخالصة ، الانسانية والبراعة ، التعبير والاداء ، يمتد ميدان الفن ، احياء الانفعال بالميكانيكية ، ذلك المعيار الذي يعد ، ككل المعايير ، صراعاً متلاحما .

---

(٢) ان هذا الموقف ، كما قيل ، لا يفسر توسل وديموسثين بالبلاغة والفصاحة في دفاعه . ونحن نرد على ذلك بقولنا انه يفسر (ديموستين) في فترة اسبق من ذلك بكثير ، عندما كافح ، وقد ملأ فمه بالحصى ، لتحسين تلك الواسطة التي جعلت من دفاعه ضرورة لازمة . تلك الواسطة التي جلبت عليه المتاعب ، والتي كانت هي وسيلته لتخليصه من تلك المتاعب .

يخطو الشاعر الى الامام ، وخطوته الاولى هي ترجمة حالته الاصلية في رمز • وسرعان ما تصبح الحالة شيئاً آخر لا يشغل كل اهتمام الفنان ، بل يكاد يكون مؤشرا يشير الى الاتجاه ، وهو مبدأ الاختمار • ونحن قد نتصور ان على الشاعر ان يعاني من شعور بالدونية ، ان يعاني بحزن صامت حتى ينبعث منه عفوياً ، باعتباره فناناً ، رمزاً يجسد تلك المعاناة • عندئذ سيكتب ، مثلا ، (الملك والفلاح) • وهذا يعني انه قد بلغ مرحلة البيان عن طريق ربط انفعاله بالشكل التكنيكي الذي نصفه بأنه (بذرة العقدة) او (فكرة القصيدة) • ان مواضيع كهذه ليست سوى تحويل حالة المرء الى علاقة ، والاستمرار في ملاحظة العلاقة هو الملاحظة الواعية او اللاواعية للشكل التكنيكي •

ان الشكل التكنيكي في (الملك والفلاح) واحد من اشكال التباين : الوضيع والرفيع • من الممكن ان يكشف لنا عن الملك والفلاح ، كل في محيطه ، وكل ككائن بشري ، ولكن (المشهد الضخم) يكون عندما يركب الملك في كوكبة من الحرس خلال الشوارع ، وينحني الفلاح صامتاً للحاشية الملكية المارة • فالفلاح يصبح في هذه اللحظة ، على الرغم من كل تجاربه العميقة الخاصة ، فلاحاً مجردا ، اذ تمر به الابهة الملكية ••• ان هذه العلاقة الجوهرية يمكن ان يحولها التنويع الى قصة جديدة ، والشاعر قد يهيىء بعض الحوادث بحيث تؤدي الى ان يجد الملك والفلاح نفسيهما في نكبة مشتركة ، فارين من خطر عام شامل ، كوباء او زلزال ، يعم الجميع ، كالبرق ، دون اعتبار لمقام • هنا يكون الملك والفلاح بمستوى واحد ، كما في الموت : كلاهما وضيع في قبال الرفيع من قوى غير مرئية ••• هذه العلاقة الجوهرية

يمكن الآن ان تقلب • الملك والفلاح تحاصرهما عصبة من قطاع الطرق • هنا اختبار للاصالة الشخصية او الشجاعة • انه الفلاح الذي سينقذ الموقف • يا الهي : اثبت الفلاح انه ملك بحق ، والملك فلاح (٣) •

ان شاعرنا الذي افترضناه ، منهمك الان في الانتاج بنشاط جم ، مما يحدو بنا الى ادراك ان اكتشافه الرمز ليس ضماناً على جودة الكتابة • اذا صدقنا حول گوليته ، كان فلوبير عبقرياً لكونه شديد الرغبة في ان يكون عبقرياً ، ونحن لنا ان نقول ا نهذه النسبة قد تشخصت فى رمز بعنوان (مدام بوفاري) ، تلك الشخصية التي ارادت ان تحيا متجاوزة مركزها • كان لابد لهذا الرمز ايضاً ان ينحدر في حد من التفاصيل لا حصر لها • غير ان الرمز نفسه لم ساعد على ان تكون الكتابة جيدة او رديئة • ان رموز جورج صاند ، التي بدت صالحة لاحتضان التعقيدات الانفعالية والعقائدية السائدة على ايامها ، لم تنجب بكتابة بذاك الجمال • الا اننا مع بايرون ، لا نصل اليه خلال جمال صنعته بمثل ما نصل اليه خلال اهتمامنا بالبايرونية ، عطفاً عليها او مقتاً لها ، على اعتبار ان البايرونية هي التي تكمن وراء رموز مثل ما نفريد ، وقابيل ، وجاليد هارولد : « الانسان امام السمام » •

وهذا يطرح مسألة العلاقة بين الرمز والجميل •

لابد لي م نالقول بأن هذا الرمز يجتذبنا بقوة صياغته ، بمثل ما تجذبنا

---

(٣) هذا ، بالطبع ، مثال مبسط للشكل التكنيكي كمبدأ توليدي ، ومع ذلك فمن الممكن العثـــور على نهج مشـــترك في قصـــيدة كريمـــة مثـــل (ليسيداس) . فبعد الكثير من تكرار مختلف التفاصيل لتوكيد فكرة موت ليسيداس بينما يبقى الآخرون ليبكوه حزنا (« ولكن ، آه ـ ما اثقل التبدل ، ها انت قد ذهبت ....») غير أن ميلتى يقلب النسبة . فجاة :
« كفوا بكاء ، ايها الرعاة المفجوعون ، كفوا بكاء ، ان ليسيداس ، حزنكم ، لم يمت . »
فليسيداس حي في السماء ، وكانه يقول ان ليسيداس هو الحي حقا ، لا المفجوعون به :

نظرية تاريخية او عملية . اذا ما وقعنا في شرك مشكلة من الحوادث وكانت مشكلة من الانفعالات تحيط بتلك الحوادث ، ثم تقدم الينا احدهم بتشخيص (تبسيط) لموقفنا الواعي واللاواعي ، فاننا نقع تحت سحر الانارة المفاجئة التي تلقيها هذه الصيغة على حياتنا الخاصة . لقد كان البايرونون الصامتون (البايرونون بالقوة) ينتظرون بما يكاد يكون خيبة صريحة الصياغة البايرونية وعندما جاءت بسحرها . وما برحوا يعثرون خلال صفحات بايرون على دقائق بايرونيتهم (تشعبات الرمز) ، وظلوا مسحورين . واذ بدالهم الرمز على هذا القدر من التأثير ، فلقد وصفوا عمل بايرون بانه جميل ، وكانوا يقصدون بذلك انه نجح في الفوز بانفعالاتهم .

ولكن لنفرض اني لست بايرونياً ، او قل ان العنصر البايروني في خاضع لاتجاه اشد واقوى . فاذا كان الامر هكذاً ، فاني لا أتناول بايرون خلال بايرونيته ، بل خلال صنعته (ليس من حيث تشعبات الرمز ، بل من حيث الاسلوب الذي عرضت به هذه التشعبات) . ان بايرون نفسه لن يعينني على قبول الصنعة ، بل قد يقودني ، عن طريق الصنعة ، الى القبول بالبايرونية . واني بعدم اسباغي صفة الجمال الا على تلك الاجزاء التي تقودني الى قبول البايرونية ، لا اراني واجدا من ذلك الجمال الا اقل مما يجده جميع القراء الذين هم البايرونون بالقوة . هنا تضع العناصر التكنيكية اشارة على زاوية تناولي له ، وان عناصر ميكانيكية الشاعر التكنيكية ، لا العناصر الرمزية فيه ، هي التي ساجدها مؤثرة في استثارة انفعالاتي ، وعليه فانني في هذه ساجد الجمال . فالجمال هو المصطلح الذي نطلقه على نجاح الشاعر في اثارة انفعالاتنا .

احسب اننا نستطيع ان نتخذ من فالستاف رمزا يكاد يكون كاملا من حيث تناوله كصنعة ، لان معظم القراء منجذبون الى فالستاف بسبب البراعة في تقديمه .ان كلام الامير الذي القاه قبل دخول فالستاف مباشرة ، يضرب

على موضوع ببراعة تشد على انتباهنا . ومن ثم يتكرر لقاؤنا مع الالتزامات الضخمة التي وضعها الشاعر لنفسه ، حتى تصبح الشخصية الصاخبة (لمنظف الاسرة) هذا واحدة من اعمق التجارب في كل الادب . اذا كان المرء يجد في نفسه الرغبة البايرونية لملاقاة بايرون في منتصف الطريق ، فانه لكي يستمتع بفالستاف لا بد له من الاحساس الخالص بالقيم الادبية .

كان لا بد ان يشترك فلوبير مع جورج صاند في مراسيم التكريم لو انه جاء في حينه . ولكن عندما يتبدل ضغط المجتمع ، فان الطلب ينصب على رموز جديدة لصياغة مركبات جديدة ، وتصبح رموز الماضي اقل استهواء بذاتها . لذلك فان فلوبير ، باعتماده على الاسلوب اعتمادا اكبر ، يغدو (اجمل) من صاند . ومع ذلك فاني اقول ان هذا يؤيد كون الاحكام التاريخية ليست قاطعة ، وان بعض انعطافات حوادث المستقبل قد تؤدي الى ان تقترب رموز صاند مرة اخرى الى مجال اهتمامنا ، بينما الحوادث نفسها قد تبعد فلوبير عنا ، وعندئذ تتردى سمعته ، وهذا ما هو حاصل فيما يتعلق بآثاره الاكثر رومانسية . اذ اننا نشعر فى تلك الاثار بفشل الصنعة ، وعلى الاخص اغفاله لتقدم عضوي ، ذلك الاهمال الذي يجعلنا ننقل بصرنا من صفحة الى اخرى بينما تظل انفعالاتنا ساكنة ، اذ ان افتقارنا الى تعاون داخلي يجعل من المتعذر علينا ان نجمع الزخم في عمل هو بأمس الحاجة الى هذا الزخم ، هذا (التوقع والتذكر) . عندما يصبح هذا عقبة لا سبيل الى اجتيازها ، مادامت الرموز لم تعد (فضائح) كما كانت في نظر معاصريه ، لذلك فاننا نريدها تكنيكيا بينما هي أميل الى الاكتفاء بأن تكون (رسالة) . ولهذ فاننا كثيرا ما نجد ان (مغريات القديس انطوني) ليست جميلة ، وانما مزخرفة ، واقرب الى ان تكون اداءً ، لا تجربة .

ومع ذلك ، فليس لنا ان نعتبر الرمز ، في قبال الاسلوب ، خارج الشكل التكنيكي . ان الاغراء التكنيكي للرمز يمكن في حقيقة كونه مبدأ من مبادىء

التوجيه المنطقي ، ويساعد على تكرار ذاته في تفاصيل متغيرة تحافظ على النسبة الاصلية كشيء ثابت . ان دراسة النشوء ، مثلا ، يمكن ان يقال عنها انها تكرار متكرر ، في مظاهر جديدة ، لنسبة النشوء الاصلية . كذلك الامر مع رمز الفن ، فهو يتطلب تكرارا مستمرا لذاته في كل التشعبات الممكنة في خيال الفنان [٤] .

وختاماً : هنالك الانفعال الاصيل الذي يحول الى رمز . ويصبح هذا الرمز قوة مولدة ، علاقة تتكرر في تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكي . فمن بعض كلام فولستاف ، مثلا ، تتقدم دون وعي الى تركيب فالستاف ، ومن ثم ، كلما ظهر فالستاف على المسرح نكون على علم بما نتوقع منه من حيث الجوهر او من حيث الماهية ، ونستمتع بترجمة

---

(٤) ان الإعمال الخيالية عادة خير المضان التي يمكن فيها ان نتتبع بسهولة هذا التكرار للرمز في وجوه مختلفة . ففي (رحلات گاليفر) ، نسبة الاختلاف بين گاليفر ومحيطه يتكرر المرة بعد المرة في مواضيع جديدة . والنسبة في الاودية تتشعب بشكل يتضح انها اكتشاف لمسائل كان الرمز يراها كامنة في فكرة (الان في العالم الواسع الواسع) . ان هذا التكرار في نسبة الرمز ، بتفاوته ، يساعد عادة على العقدة القصصية ، مادام هذا التكرار بالذات هو (المحرك الاول) للحوادث . وسونيتة بودلير (العملاقة) نموذج كامل الحدثية المصغرة . ولذلك ، في الايام الاغزر بالحيوية والنشاط يوم ان كانت الطبيعة تخلق العمالقة ، كان الشاعر يحب العيش مع عملاقة كقط مع ملكة ، يحدق في ضباب عينيها ، ويزحف فوق انحدار ركبتها الضخمتين ، وعندما تتعب وتتمدد على اعشاب الريف ، يتمدد هو ايضا « لينام خلي البال تحت ظل ثديها ، كقرية صغيرة عند سفح جبل » ... ان هذا الاستنتاج موجود ، بالطبع ، في اعماق كل عمل فني ناجح بالرغم من انه حيثما يكون التراكم ابرز من التقدم الامتدادي (تقديم حوادث العقدة « الى الراس ») ، تكون هذه النسب البسيطة اعمق مكمنا ، وبالتالي اقل وضوحا . وهو في مناجاته ، وحديثه مع الشبح ، ومع پولونيوس ، ومع اوليفيا ، ومع امه — في كل هذه المناسبات يكرر هاملت ، بمظاهر جديدة ، « النسبة المولدة » نفسها ، اي ذلك الرمز او اللغز الذي هو هاملت . ان « شخص من نوع معين » رمز ساكن ، بينما القاتل رمز متحرك ، ولكننا تحت المتحرك نجد الساكن .

الشاعر لهذا الجوهر او الماهية الى خصوصيات او كمية . ان الانفعال الناشيء يساعد على التماسك الانفعالي ضمن الاجزاء ، حيث الرمز يتطلب تمسكا (منطقياً) ضمن هذا التماسك الانفعالي . ففي قصة مرغبة عن القتل ، مثلا ، سوف يوحي انفعال الرعب بتفاصيل مرتبطة بالرعب ، غير ان الرمز الخاص بالقتل سوف يحدد تفاصيل الرعب بتلك التي تتعلق بالقتل (٥) .

ان امام الرمز طريقين اثنين يواجهانه ، فبالاضافة الى الشكل التكنيكي الذي سبق ذكره (القيمة « الفنية ») ، فهو ايضا يختص بالحياة ، كصيغة لتجاربنا ، فيسحرنا بايجاده المبدأ البسيط الذي يسند انفعالاتنا المركبة . هنا يفعل الرمز فينا فعل العمل العلمي ، كوصفة سحرية عند المتوحشين ، كالدواء للمريض . ولكن الرمز ايضا (رسالة) ، اذ اننا ما ان نعرفه حتى لا نعود نشعر بما يدعونا للعودة اليه ، سوى في ذكرياتنا ، مالم يستجد فيه عنصر آخر يدعونا اليه . اذا ما كررنا قراءتنا لكتاب عن النشوء واستمتعنا بقراءة مرتفعة لبعض صفحاته ، فما ذلك الا لوجود الاسلوب وراء الرسالة ، اذ بالاضافة الى الرمز وتشعباته ، فان الشعر ايضاً ينطوي على (اسلوب لعرض) هذه التشعبات . لقد سبق ان قلنا كيف ان الشخص الذي لا يكون شديد الحاجة الى الرمز يمكن ان يقاد اليه بالابداع في طريقة عرض الرمز عليه . ثم نحن لا بد ان ندرك ايضاً ان من يحتاج الى الرمز فعلا يفقد هذه الحاجة بازدياد وضوح الرمز الموضوع امامه . فانا قد اصاب بالدهشة ان رأيتني فاوست او هاملت ، وقد يشتد تأثري بهذه الصيغة ، مادمت اتعلم من هذا

---

(٥) حاول بعض الادباء المحدثين ، دون نجاح كبير ، ان يمحو الرمز لكي يستدعي المجموعة الانفعالية دون التقيد بالوحدة (المنطقية) . كذلك هي الحالة مع الموسيقى الحديثة . قارن ،مثلا ، الدورة الثابتة في موضوع من مواضيع الموسيقى الكلاسيكية مع التجاهل الحديث لهذه الوحدة « الاعتباطية » . وكما ان القصة تميل اليوم نحو الغنائية ، كذلك تميل السوناتة نحو الاوركسترا .

شيئاً لم اكن اعرفه من قبل • غير اني لن استطيع تكرار هذا (التنوير) الجديد والمفاجيء • ويمثل ما تنقلب التجربة الدينية الى شعيرة من الشعائر (القيم الفنية تقوم مقام التجلي) ، فاني ، عند رجوعي الى الرمز ، مهما يكن مقدار كفايته في البداية ، اجد ان اختيار التكرار يثير عاملاً جديدا ، هو الاسلوب •

يقول نيتشه « ان ما نبحث له عن كلمات هو ذلك الذي لم يعد له نفع فى قلوبنا • ان شيئاً من الازدراء يرافق عملية الكلام دائماً • » الازدراء ، فعلا ، اذا كانَ الانفعال الاصلي هو المقصود ، لا ازدراء عملية الكلام نفسها •

جفري گورر * الاسطورة عند جين اوستن *

كل امرىء ، او في الاقل كل امرىء تقريباً ، عاشق للادب الأنكليزي ، يحب اعمال جين اوستن ، وهذا ما يكاد الاجماع عليه يكون عاماً . انه من العمومية بحيث لم يخطر لاحد ان يتساءل عن « هذه الصور عن الحياة العادية في القرى الريفية » — على حد وصفها هي — ما سبب قدرتها على اثارة هذا القدر من الافتتان العارم او اذا ما طرح ذاك السؤال ، يكون الجوب أنه التقنية والملاحظة . انا لا ارى هذا الجواب شافياً — فان الآنسة اميلي ايدن ، التي لا يكاد يقرؤها احد ، لا تفتقر الى اي من هاتين الصنفين — وانما ارى ثمة اسباباً اعمق لهذا الحب الفائض الذي تثيره في العديد من المعجبين بها ابتداء من سوت ومكاولي الى رديارد كيبلينكك والسيرجون سكواير .

ان الاعجاب بالآنسة اوستن كاد ان يبلغ احياناً مبلغ العبادة — الطائفة الجينية — لذلك ارى ضرورة السعي لكشف السر وراء هذه العبادة ، والسر ليس غريباً .

لابد لنا ان نبدأ بذكر بعض التواريخ . لقد ولدت جين اوستن في ١٧٧٥ ، وهي اصغر بنات قس في الريف مات ابوها في ١٨٠٥ ، فعاشت مع امها حتى مماتها في ١٨١٧ . لم تتزوج . ويبدو من رسائلها انها كانت مغرمة

باخوتها واخواتها ، وعلى الاخص باختها الاكبر منها مباشرة ، كاسندرا • اثنان من اخوتها كانا في البحرية • شرعت بالكتابة في باكورة شبابها ، والدافع الاول الذي دفعها للكتابة ، كما يتضح من (الحب والصداقة) الصبياني ، هو الهجاء ، او ، اذا شئنا استعمال التعبير المعاصر ، فضح الزيف • في شبابها ، كانت الرواية القوطية ، بانفعالاتها المسرفة وحوادثها غير المعقولة ، فى اوج شيوعها الخيالي • في تلك الفترة • كما في كل فترات التاريخ الاوربي التالية ، كانت الانفعالات ، التي يصورها اشهر الشعر والقصة يومئذ ، تنعكس في غالبية قرائهما المتحمسين • (ان سلوك « الجيل الضائع » لم يتقولب حتى بدأ همينكوى وسكوت بالكتابة) • لقد اثارت الرواية القوطية والشعر المعاصر — بايرون وسكوت — احساساً كبيرا بالانهماك بالذات والمشاعر الحادة • لم تكن جين اوستن ذات مزاج يمكنها من الاحساس بتلك المشاعر العنيفة ، ولواقعيتها لم تؤمن بان تلك المشاعر اصيلة • ان نموذجاً من موقفها المبكر يتجلى في (الحب والصداقة) ، حيث تنصح البطلة الراوية بانها اذا غلبتها الانفعالات العارمة ، فخير لها ان تختار الجنون على نوبات الاغماء ، وذلك لان المجنون قد ينال بعض الشفاء ، بينما ذو النوبات الاغمائية المستمرة ربما يسقط في مكان رطب فيصاب بذات الرئة •

هذه كانت هي الروح الساخرة التي كتبت بها (الحب والصداقة) ، والى حد ما (دير نورثنكر) التي كتبت في ١٧٩٨ ، وكانت تلك الروح احدى دوافع كتابة (الاحساس والتحسس) ، التي بدأت بها فى ١٧٩٨ ، ولكن ثمة ادلة داخلية تدل على انها قد اعادت كتابتها كليا تقريباً قبل نشرها فى ١٨١٣ • اما (العجب والتحيز) التي نعلم انها اعادت صياغتها تماماً عن المسودات الاولى لسنة ١٧٩٦ ، فقد نشرت في السنة نفسها • و (منتزه ما نسفيلد) كتبت في ١٨١٢—١٨١٣ ، و (ايما) في ١٨١٤—١٨١٥ ، و (الاقناع) في ١٨١٥—١٨١٦ • ان الترتيب الذي كتبت بها هذه الروايات تهمني في بحثي •

(دير نورثنكر) هجائية الى حد كبير ، وجانب كبير من عقدتها يستقي من الاصول التي تكتشف زيفها ، وفيها ملامح مشتركة مع الروايات الاخرى ، ولكنني لا انوي دراستها بالتفصيل • اما (الاقناع) ، وهي الاخيرة ، فلها من الاهمية ما يستدعي معالجة منفصلة • وفي هذه العجالة اود ان ابحث الروايات الرئيسية الاربع (الاحساس والتحسس) و (العجب والتحيز) و (منتزه مانسفيلد) و (ايما) ، بحب الترتيب الذي كتبت بها وبالترتيب الذي ساتناولها به •

على الرغم من ان هـذه الروايات الاربـع مختلفة من حيث التفاصيل والشخصيات ، فانها جميعاً تشترك في موضوع واحد ، وهذا الموضوع هو الذي ادعوه اسطورة جين اوستن وهي جميعاً تدور حول شابات (ماريا ، اليزابيث ، فاني ، ايما) يحببن عشاق « ساحـرون » و « تافهـون » — ويهجروهن في النهاية — (ويلوبي ، ويكهام ، كرافورد ، فرانك جرجل) ، ثم يتزوجن رجالا يحترمنهم ويعجبن ، دون حب يذكر (الكرنل براندون ، دارسي ، ادموند برترام ، السيد نايتلي) • ولكن المتشابهات في هذه الروايات لا تقف عند هذا الحد • ففيها كلها — عدا الاخيرة ، ايما ، وقبل كتابتها عند موت السيدة وودهاوس قبل بداية الرواية — يرجع سوء حظ البطلة واكثر ما ينقص عليها حياتها الى حماقة امها او غبائها او حقدها (فالسيدة داشوود تشجع ابنتها ، ماريان ، على رومانسيتها ، وسلوك السيدة بينيت مسؤول مباشر عن تعاسة اليزابيث وجين (الفصل ٣٥) ، وربما تسبب في هروب ليديا • والمسكينة فاني پرايس ، ان لها مالا يقل عن ثلاث امهات — السيدة پرايس ، والعمه برترام ، والعمة نوريس — اما ايما ، فعلى الرغم من انها لا أم لها ، فان غزلها الخطر مع فرانك جرجل يتم بتوجيه من خليفة امها ، السيدة وستون) • في ثلاث من الروايات الاربع يكره البطلات امهاتهن كرها شديدا ، ولذلك في ثلاث من اربع روايات تتزوج البطلة رجلا يكاد يقوم مقام

الاب لها • وماريان داشوود تتزوج اخيرا الكرنل براندون الذي تقول عنه (الفصل ٧) « انه عجوز يصلح ان يكون ابي ••• متى يكون الرجل بمنجاة من سخرية كهذه ان لم يحمه الوهن وكبر السن ؟ » وفاني برايس تتزوج ادموند برترام الذي كان « محباً ، ومرشدا ، وحامياً لها ، كما كان دائما منذ ان كان في العاشرة من عمره ، وعقلها الكبير هذا كان من صنع يديه •••الخ» (الفصل ٤٨) • صحيح ان الآنسة اوستن تصر على ان العلاقة بينهما علاقة الاخ بالاخت (الفصلان ٣٧ ، ٤٦) ، غير انها علاقة اخوية غير مألوفة ان تقع الحماية كلها على جهة ، والاحترام على الجهة الاخرى • وموقف السيد نايتلي موقف علاقة ابوية تامة وصريحة تجاه ايما • ثم ان السيد وودهاوس ، بضعفه وتوهمه المرض ، أصلح في الواقع ان يكون جدا لا أباً لفتاة شابة • ومن جهة اخرى ، يقوم السيد نايتلي بكل خدمة يفترض ان يقوم بها الاب ، « للروابط العائلية ومن باب العادة ، ولسموه العقلي ، فقد كان يحبهـا ويحرسها منذ صباها ، ويجتهد لتربيتها ويتلهف على صيانتها من الخطأ ، مما لم يشاركه فيه اي مخلوق آخر ابدا » (فصل ٤٨) • انه يوبخها وينصحها (كما في الفصلين ١ ، ٤٣ مثلا) ويشرف على تقدمها في الدروس (الفصل ٥) وعندما ترقص ، يقف مع الآباء الاخرين الذين يراقبون الشبان في لهوهم (الفصل ٣٨) • وهذا أوضح تشخيص •

صحيح ان اليزابيث في (العجب والتحيز) تتزوج الشاب دارسي ، ولكن أيؤمن احد ، حتى المؤلفة ، انها كانت تحبه ، او انها كانت تحمل له اي شعور أخر من الاحترام او الاعتراف بالجميل ؟ لا شك ان قولها بأنها يجب ان تؤرخ ميلها اليه « من اول رؤيتي لمزارعه الجميلة في پمبرلي » (الفصل ٥٩) يمثل الحقيقة النفسانية • ثم ، هنالك فقرات اخرى تكشف فيها الانسة اوستن عن نوع المشاعر التي تربط بين اليزابيث ودارسي • فقبل يومين من قبولها به نهائياً ، تخاطب نفسها قائلة « اذا كان يقنع بالاسف لي فحسب عندما يفوز

بمشاعري ويدي ، فاني سرعان ما ساتوقف عن الاسف له مطلقاً » (الفصل٥٧)
اما العلاقة الدافئة فعلا فى الرواية فهي التي بين اليزابيث وابيها ، السيد بينيث ، فهي ابنته المفضلة (الفصل ١) ، ويتبادلان النكات الحميمة الخاصة التي لا يشركان فيها حتى باقي افراد العائلة ، والعلاقة بينهما من القوة بحيث انه عندما تعزم اليزابيث على السفر في زيارة قصيرة ، فان « الالم الوحيد كان في مفارقتها اباها ، الذي سيفتقدها دون ريب ، والذي اعلن ، عندما حانت ساعة الرحيل ، انه لا يريدها ان ترحل ، ولكنه طلب منها ان تكتب اليه ، ووعد بالرد على رسالتها • » (الفصل ٢٧) • وان واحدا من اهم محبذات زواجها بدارسي كان « ابتهاج السيد بينيت بالذهاب الى پمبرلي ، وبخاصة في وقت لم يكونوا يتوقعونه • » (الفصل ٦١) •

لو انهذه الملامح المتنوعة جاءت في رواية واحدة فحسب ، لامكن اعتبارها من المبتكرات ، غير ان تكرارها الرباعي يكشف عن مدى اهميتها الغالبة ، عند المؤلفة في الاقل • ان هذه الاسطورة المركزية ــ الفتاة التي تكره امها وتحتقرها ، وتتزوج ممن يقوم مقام ابيها ــ ليست من المبتكرات المقصودة على الآنسة اوستن ، فقبل ان تبدأ هي بالكتابة ، كانوا يقبلون الجنس ويعتقدون ان الموضوع انسب للتراجيديا منه للكوميديا • واشهر مثل على ذلك هو (اوديب الملك) لسوفكليس • اما المحللون النفسانيون فلن تدهشهم كثيرا السهولة التي يتعرف بها معظم قرائها على ذواتهم في بطلاتها بهذه القوة •

لقد قرأت فى مكان ما ان برنارد شويدين بمعظم نجاحه الى كونه يرفض اخذ الحب مأخذا جادا ، كما ان السيد موم كتب مرة يقول « ان الانكليز ليسوا شعباً جنسياً ، وانك ليس من السهل عليك ان تضعهم بأن الرجل قد يضحي بأي شيء ذي قيمة في سبيل الحب » • فاذا كانت هذه التشخيصات صحيحة ، فهي اضافة جديدة على اسباب شعبية الآنسة اوستن • ولعله

لم يسبق ان كان هناك من هو اقدر على كشف الزيف في الحب العاطفي او الجنسي من الانسة اوستن في هذه الروايات الرئيسية الاربع • لقد سبق ذكر العشاق « الفاتنين التافهين » في الروايات الاربع • ان الطراز نفسه يتكرر في (دير نورثنكر) (الكابتن تيلني : والسيدة ألن هي « الام الحمقاء » في هذه الرواية) ، وفي (الاقناع) (و • و • اليوت) • ان هذا الطراز ، في اربعة من الروايات ، يستهوي البطلة موقتا ، بينما هي في اثنين منها (منتزه مانسفيلد و الاقناع) تقاوم سحره الغاوي (الجنسي) ، غير انها جميعاً تصور الحب الجنسي كفخ وكخدعة ، يؤديان الى الاثم والتعاسة والمحبة الباردة •

(الاقناع) ، وهي آخر ما كتبت ، تقف في تباين واضح مع الروايات الاربع الاخرى • ان الشخوص الرئيسية في الاسطورة ما تزال حاضرة ، غير ان ادوارها قد تغيرت تغيرا كبيرا • هنا (أمان) اثنتان ، واحدة تموت قبل بدء القصة ، ولكنها توصيف بكل خصــــلة حميدة (ام ايما كانت عديمــة الشخصية تماماً) ، وعلى الرغم من ان (الام) الثانية ، الليدي راسل ، وكالعادة ، هي السبب الاكبر في تعاسة البطلة ، فان المؤلفة تتناولها بتسامح اكثر مما تناولت به السابقات ، حتى انها توحي باحتمال وجود عذر لسلوكها • وهنا ايضاً حبيبان « فاتنان » اثنان ، احدهما ، و • و • اليوت ، هو الطراز « التافه » في الروايات السابقة ، ولكن على الرغم من ان البطلة ، آن ، كانت ، قبل عشر سنوات من بدء القصة ، قد طردت الحبيب الآخر ، الكابتن وتورث ، بمثل ما تطرد كل بطلات جين اوستن عشاقهن « الفاتنين » ، فان العواطف التي كان قد استثارها لم تختف بعد طرده ، فهي ما زالت تحبه ، وفي نهاية الرواية تتزوجه غير ان تناول الاب هو الثوري ، فالسير والتر اليوت ، هو الوحيد من بين الاباء في الروايات الست ، ترسمه دون رحمة كشخص فارغ ، معجب بنفسه ، اخرق ، واناني الى ابعد الحدود • انه الشخصية الوحيدة في كل الروايات رسمت بمرارة لا مزيد عليها ، دون ان يخفف من الصورة شيء من

العطف او الشفقة • بل ان (الامهات) العديدات انفسهن لم تتناولهن بهذا القدر من الكره العارم •

ان هذا الانقلاب المفاجيء ، الذي جاء بعد الانصراف الى رسم العلاقة الأبوية ــ البنوية في الروايات الاخرى ، لما يثير الدهشة • والواقع ، انه يوحي باحتمال وجود دافع شخصي عميق • وعلى الرغم من استحالة معرفة تاريخ طفولة جين اوستن ، او الادلاء بغير التخمينات عن شخصيتها ، فاني ارى انها في صباها ، وربما في ١٧٩٧ او ١٧٩٨ ، قبل كتـابة (الاحسـاس والتحسس) ، قد رفضت فعلاً عاشقا « فاتنا » ، وربما يكون هذا بسبب اقناع ابيها لها ، او بسبب عدم تصورها امكانية مفارقتها اباها وقطع الوشيجة التي كانت تربط بينهما • وفي السنوات التي تخللت ذلك راحت تكتب عن مشكلتها الخاصة وتعيد كتابتها لتبرهن لنفسها على ان كل شيء كان لصالحها ، على الرغم من ان الاب قد مات خلال ذلك تاركا اياها وحيدة مع امها (والروايات تكشف عن اعتقادها بأن خير الامهات الميتات) •

اننا نعرف القليل جدا عن الدوافع الشخصية التي تحمل كتاب الاعمال الخيالية على تطوير قصصهم ، ولكني ارى ، فيما يتعلق بجين اوسـتن في الاقل ، ان الاخيلة الرئيسية تتسق ، اشد الاتساق مع المحتوى الظاهر في حلم ما ، وكذلك اود ان اضيف ان حياكة الاخيلة في رواية ما تتسق بشكل ما مع التفسير التحليلي للحلم والمشكلة الرئيسية التي يمثلها الحلم • وبهذا الخصوص لا بد ان نؤكد حقيقة كون ان الروايات الخمس الرئيسية ، بالشكل الذي ظهرت به ، والتي كتبت على مدى سنوات وبالتعاقب وفي الوقت القصير الذي استغرقته الكتابة ، تعد انتاجاً هائلا • يبدو على (دير نورثنكر) انها لم يجر عليها اي تنقيح ، فاذا اخذنا العقد الرئيسية في هذه الروايات الخمس على انها احلام ، فاننا نستطيع ان نتتبع بكل وضوح الاعداد التدريجي لها ، وتبدلات مواقف جين اوستن تجاه تركيب مجموعتها العائلية • ولابد ان

تتذكر ان اباها كان قساً ، واخاها المفضل كان بحارا ، واختها كسندرا كانت صديقتها وموطن ثقتها •

ان التشخيص في (الاحساس والتحسس) بين الاخوات من التطابق بحيث انهن يظهرن كجوانب انغلقت عن شخصية واحدة ، وكل واحدة مغرمة بالاخرى • احداهن ، ماريان ، تتزوج رجلا كبيرا في السن ، بعد اذ تنجذب عاشق « تافه » • والاخرى ، الينور ، كانت تحب دائما رجال الكنيسة ، واخيرا تتزوج قساً ، أما أم الاخوات فامرأة حمقاء وسليمة النية ، ولكنها تزيد من تعاسة بناتها ، وام القس لا تألو جهدا فى تثبيط عزم ابنها ، وابو البنات ميت •

وفي (العجب والتحيز) نرى الحب بين البطلة واحدى اخواتها ، حين قوياً ، ولكن الاخوات الثلاث الاخريات محتقرات • واخيرا تقرر البطلة ان تتزوج شابا ثريا جذابا لكي تبتعد عن امها المقيتة واخواتها الحمقاوات ، ويكون لها ان ترى اباها بين حين وآخر • انها ترفض يد قس اخرق ، وكذلك ترفض عاشقاً « تافها » • امها واخواتها هن سبب تعاستها • ابوها احب شخص اليها في الرواية •

البطلة فى (منتزه مانسفيلد) ليس لها اخوات تحبهن ، انما لها بدليتان تكرهما ، واخت شقيقة تلتقيها في اخريات ايامها ، فتحبها باعتدال • ثم تحب وتتزوج قساً يكبرها كثيرا ، ويلعب هذا دورا وسطا بين الاب والاخ • ان لها اخاً ، بحارا ، متعلقة به اشد تعلق • ولها ثلاث امهات حمقاوات مقيتات • لقد رفضت عاشقاً « تافها » • وبالاضافة الى الاب ــ الاخ ، هنالك ابوان اثنان آخران ، احدهما غير متعاطف ، والآخر فظ •

للبطلة في (ايما) اخت واحدة تنظر اليها بتعال لكونها حمقاء مدللة • وتتزوج رجلا اكبر منها سناً يتخذ دور الاب دائماً ، بعد ان ترفض قسا احمق

وعاشقاً « تافها » . امها القديمة الشخصية ميتة ، وامها البديلة عطوف حمقاء . وبالاضافة الى الرجل الذي تزوجته ، هنالك اب آخر ، خرف ، مصاب بذات الرئة ، وعلى شيء من الاثانية .

والظاهر كأن جين اوستن ، بتكرارها خيالاتها ، قد كشفت لنفسها عن دوافعها المختفية وراء العلاقات العائلية الدافئة الاثيرة التي احاطت بحياتها ، وانها استعملت الرمز لتحليل مشاكلها الخاصة ، فكانت (الاقناع) حلها النهائي ففي هذه الرواية تصرخ ضد حياة الحرمان والجوع وأنانيـة الاب والإخوات ، سبب كل الحرمان . كانت قد اوشكت على نهاية ايامها عندما كتبت هذه الرواية ، تشعر بالوحدة ، كهلة ، وقريبة من سن اليأس . ان ما تستطيعه الان لا يزيد على اعلان ندمها وقنوطها . ان هذه الملاحظة هي التي تجعل من (الاقناع) ، بما فيها من انفعال حاد مكبوت ، رواية تختلف كل الاختلاف عن رواياتها السابقات المفعمات بالحيوية . لقد اخفت جين اوستن في ملاحظتها الانتقادية اسطورة تتسق ومظهر الخـوف الشـامل ، اسطورة خفية ربما هي خير في نظر الآلاف من المعجبين بها ، ولكنها في روايتها الاخيرة ترفض اسطورتها ، تخيلاتها ، لانها قد تعلمت ان اسطورتها ، ككل الاساطير ، ليست في الواقع عدوة الحياة .

سيمون ا ر. ليس صورة الأب *

قراءة في (قريبي الميجر مولينو)
وفي (اريد ان اعرف لماذا)

المشهد في قصة هورثورن (قريبي الميجر مولينو) مستعرة في نيوانكلد ، الزمان ، كالمكان . ليس محددا تماماً ، ليلة (مقمرة) من ليالي تلك الفترة التي سبقت الثورة عندما حسبت بريطانيا العظمى « ان لها الحق في تنصيب حكام على المستعمرات » •

جاء المدينة فتى في الثامنة عشرة من عمره اسمه روبن يبحث عن قريب له اسمه الميجر مولينو • والميجر هذا اما ان يكون هو الحاكم على المستعمرة او موظف ذو مركز رفيع — اذ ان مركزه ليس واضحاً • وللفتى أسبابه في البحث عنه ، فهو الابن الثاني لقس فقير ، بينما الابن الاكبر هو الذي يرث الحقل « الذي كان الاب يزرعه بعد الفراغ من واجباته المقدسة » • والميجر ليس ثرياً ومتنفذا فحسب ، وانما لا خلف له ابضا • كان هذا في زيارته لقريبه القس قبل سنة او سنتين من ابتداء القصة فاظهر اهتماماً بروبن واخيه ، ونوه بأنه سيسعده ان يكون عونا لاحدهما في الحياة • وقد اختبر روبن

نهذا الشرف ، فألبس بدلة بسيطة ، واعطى نصف ما تبقى من مرتب ابيه السنة السابقة ، تغطية لنفقات السفر •

كان على روبن ، قبيل وصوله المدينة ، ان يعبر نهرا ، فيخطر له انه ربما كان عليه ان يسترشد صاحب الزورق ليدله على بيت قريبه ، او ان يطلب منه مرافقته كدليل • ولكنــه يرى ان بامكانــه ان يطلب ذلــك من اول شخص يصادفه • ولكنه دهش للصد بعد الصد والعقبة بعد العقبة • انه يسأل كهلا ان يرشده • ولكن الرجل لا ينكر معرفته بالميجر فحسب ، بل ويعنف روبن بغضب شديد ـ ويتعلق الفتى باذيال معطف الرجل غريزيا ـ حتى ان بعض المارة يضج بالقهقهة • ويروح الفتى يهيم في متاهة من الشوارع المهجورة القريبة من النهر • واذ يجد حانة مفتوحة يقرر السؤال هناك • يستقبلونه بحفاوة عند دخوله ، ولكنه ما ان يطلب ارشاده الى قريبه ، حتى يأخذ صاحب الحانة بقراءة اوصاف « خادم الزامي » هارب ، وهو ينظر الى روبن بطريقة توحي بان الاوصاف تنطبق عليه تماما • يخرج روبن وصدى القهقهات ترن في اذنيه للمرة الثانية في تلك الليلة •

يأخذ الفتى بالتسكع في الشارع العريض ذهابا وايابا ، ناظرا الى كل رجل يمر فى الشارع بأمل العثور على الميجر • انه الان على درجة من التعب والجوع حتى انه يتساءل ان لم يكن من الحكمة ان يرفع هراوته ليجبر اول عابر سبيل يلتقيه على ارشاده الى قريبه • وفيما هو يتطلب الفكرة في ذهنه ، يدلف الى شارع خال سيء السمعة • ومن خلال باب الدار الثالثة الموارب يلمح امرأة ترتدي صدارا احمر ، فيقرر التوجه اليها بالسؤال • يبدو مظهره وصوته فاتنان ، فتخرج المرأة للقياه • انها جميلة وكريمة ، وتقول له انها مدبرة منزل الميجر ، وانه نائم في هذا الوقت ، وترحب بالفتى نيابة عنه • وعلى الرغم من ان روبن لا يكاد يصدقها كلياً ، فانه ما ان يوشك على ان يتبعها

حتى تجفل المرأة على اثر انفتاح باب في الدار المجاورة ، وتتركـه يدخل الى دارها •

يقترب الان احد الحراس ، يهدر بتهديدات ناعسة اعتيادية ، غير انها كافية لتمنع روبن مؤقتا من السؤال عن قريبه • ثم يصرخ بسؤاله في اللحظة التي ينعطف فيها الحارس حول زاويـة الشـارع ليختفي وراءه فلا يسـمع جوابا • ويشعر روبن بضحكة مكتومة ، ويسمع الضحكة المرحة بوضـوح تنبعث من شباك مفتوح فوق رأسه ، حيث ذراع مكتنزةتومىء اليه • ولكن الشاب الصالح ابن القس ينجو بنفسه هارباً •

يرجع الى تجواله خلال المدينة « يائساً ، دون هدف ••• يكاد يؤمن بأن سحرا ما يعرقل مسعاه •• »

وتحت ظل كنيسة يلتقي روبن رجلا منفردا ، فيصر على ان يحصل منه على الارشاد الى بيت قريبه • فيرفع الرجل اللفاح عن وجهه ، فاذا به احـد الذين كانوا في الحانة ، سوى ان نصف وجهه الان مصبوغ بالاحمر والنصف الآخر بالاسود • ويخبره ، وعلى وجهه ابتسامة عريضه ، بأن قريبه سوف يمر من هذا المكان خلال ساعة ، فيجلس روبن على درج الكنيسة ينتظر • التي ينعطف فيها الحارس حول زاوية الشارع ليختفي وراءه ، فلا يسمع وفيما هو يصارع النعاس تتراءى خيالات عجيبة تشع في دماغه • وتأخذه سنة ، ولكنه يحس بمرور رجل ، فيستيقظ ويتساءل بحنق لا مسوغ له عما اذا كان يجب عليه ان يظل الليل بطوله ينتظر قريبه ، الميجر مولينو • فيتقدم الغريب نحوه ، واذ يجده فتى قروياً يبدو عليه ألا ملجأ له ولا معارف ، يعرض عليه ان يساعده • وبعد سماعه قصة روبن ، يجلس الى جانبه ينتظران ان وصول الميجر •

بعد فترة يظهر حشد من الناس • يدرك روبن تدريجياً ان بعضهم

يصفقون كمتفرجين ، وبعض آخر مشاركون في مسيرة غريبة ، وعلى رأسهم فارس واحد يحمل سيفا مصلتا ،وقد صبغ نصف وجهه بالاحمر والنصف الآخر بالاسود • انه الشخص الذي اخبر روبن بسرور قريبه من ذلك الشارع خلال ساعة • خلف الفارس سارت فرقة من عازفي الآلات الهوائية ، ورجال يحملون المشاعل ، وخلفهم اناس يرتدون الزي الهندي وغيره من الازياء •

يداخل روبن شعور بانه مشارك في هذه المسيرة ، شعور سرعان ما يتحقق ، اذ تتقدم المشاعل نحوه ، ويصدر القائد امرا كالرعد ، فتتوقف المسيرة ، وتموت الاصوات •

« رأى روبن امامه عربة مكشوفة ، حيث انصبت عليها اضواء المشاعل واختفت اشعة القمر كما في النهار ، وهناك ، في مقام لا يحسد عليه ، جلس قريبه ، الميجر مولينو » •

والميجر رجل ضخم مهيب ، ولكنه الان « يرتجف ارتجافاً شديدا مستمرا » لا يستطيع وقفه • مواجهته روبن تزيد من شقائه كثيرا ، اذ انه يتعرف على الفتى فورا •

واذ ينظر الفتى الى قريبه ، تصطك ركبتاه ويقف شعر رأسه • ولكن سرعان ما يحدث امر غريب • فمغامرات الليلة ، وتعبه ، واضطراب المنظر ، وفوق كل ذلك ، « شبح قريبه والحشد من الناس يسبه ويلعنه ••• [تؤثر] فيه بمثل ما تفعل الخمر في العقل » • ويرى بين الجمع الحارس الذي لقيه من قبل ، مبتهجا اذ يراه مندهشا ، وتشد امرأة يده ، فاذا هي الوقحة ذات الصدار الاحمر • واخيرا ، يسمع من شرفة بيت عظيم يواجه الكنيسة صوت ضحكة مجلجلة تهيمن على كل شيء للحظة : انه الكهل البغيض الذي سأله روبن اول مرة ثم تركه تجنبا له •

« ثم خيل الى روبن انه يسمع اصوات جميع ••• الذين سخروا منه

تلك الليلة . وقد انتشرت العدوى بين الجمع ، وعلى حين غرة انتقلت الى روبن نفسه حين اطلق ضحكة مدوية رددت صداها جنبات الشوارع ـ كل واحد منهم كان يهتز ضحكا ، كل واحد منهم كان يفرغ رئتيه ، ولكن ضحكة روبن كانت اعلى دوياً » .

وبعد ان تضعف قوة الضحك ، تستأنف المسيرة سيرها . فيطلب روبن من الرجل الذي جلس الى جانبه ان يدله على مكان زورق العبور ، انه يعتقد ان الميجر لا شك لا يرغب في رؤية وجهه ثانية . غير ان الرجل يرفض ، بكل ادب ، طلب روبن ، قائلا ان بامكانه ان يدله على طريق يوفر له بضعة ايام من الوقت ان هو شاء ترك المدينة ، ولكنه يقترح امكانية اخرى . « ... اذا فضلت البقاء معنا ، فانك قادر على ان تكون شيئاً دون عون قريبك ، الميجر مولينو ، مادمت شاباً حكيما كما اری . »

ارى ان (قريبي الميجر مولينو) تنتمي الى افضل قصص هوثورن الستة ، غير ان ثمة عوائق تبرز اذا شاء المرء يتحدث عن سحر هذه القصة . فعلى الرغم مما يبدو عليها من وضوح فى القراءة ، فانها عصية على التحليل . ان ذروتها لمحيرة . ان فعل « الخمر في العقل » لا يكاد يفسر سخرية الشاب الصريحة من قريب كهل كان يبحث عنه ، مع ان اساءة معاملة هذا القريب كانت خليقة ان تثير في الشاب مشاعر الحنو والغضب .

من الغريب ان من بين النقاد الستة الذين تناولوا هذه القصة لم يفطن احد ، سوى اثنين ، الى ان فيها شيئاً من الصعوبة ، اذ انهم تقبلوا المعنى الظاهري للقصة ، واعتبروا (قريبي الميجر مولينو) قصة عن فتى قروي جاهل يتفق له ، وهو يتجول في عرصة الاحداث في فترة مهمة ، ان يواجه المضايقات في بحثه ، كنتيجة للاستعدادات التي يقوم بها سكان المستعمرات ومن ثم يتحول الى مشاهد مرتبك وكاره يشهد اذلال قريبه . ان تفسيرا كهذا لا يخفق في شرح عدد من وجوه القصة فحسب ، بل يخفق ايضا فى تفسير ما

يدعونا الى العناية بقصة كهذه • وانه لربما يكون ذا مغزى ان نجد الناقدين اللذين اكدا ان القصة ليست ذات بعد واحد كما يبدو عليها ـ مالكولم كاولي ، وك • د • ليفيس ـ يؤكدان ايضا ادراكهما لعظمتها • ولكن حتى هذان الناقدان لم يوفقا ، في رأيي ، ولسوء الحظ ، في النفوذ الى اعماق القصة الغنية بالمعاني •

يصف مالكولم كاولي القصة بأنها « اسطورة شاب يبلغ مرحلة الرجولة ببحثه عن اب روحي ليجد ان من يبحث عنه ليس سوى أفاك • » (مقدمة الى « هوثورن المحتمل ») • وبصرف النظر عما اذا كان روبن يبحث عن اب روحي ، فيمكن القول فورا بانه لا دليل على ان الميجر مولينو افاك • ان الفقرة الاولى من القصة تقول ان الموظفين الذين عينتهم بريطانيا العظمى في المستعمرات كانوا مكروهين حتى وان نفذوا التعليمات بشيء من الليونة ، ثم بعد ذلك يقال ان شعر الميجر قد « ابيض بشرف » •

اما السيدة ليفيس فترى ان (قريبي ، الميجر مولينو) « تكهن تنبؤي عن ••• رفض بريطانيا الذي كان سيقع فيما بعد » (« هوثورن شاعرا » مجلة سيواني ربيع ١٩٥١) • وهذا ليس قراءة عميقة للقصة كما قد يبدو للوهلة الاولى • ان له فضل توجيه الانتباه الى التمرد في روبن والذي تؤيده ، كما سنرى ، ادلة كثيرة • ولكني ارى بوضوح انالسيدة ليفيس قد لاحظت مضموناً ثانوياً لذلك التمرد الذي له جذور اعمق تأصلا •

اما النقاد الآخرون الذين كتبوا عن (قريبي ، الميجر مولينو) فقد اقاموا أراءهم على ردود افعالهم الواعية ازاء مستوى المعنى الظاهري للقصة • ان نقدا كهذا ، بافضله ، يكون محدود القيمة ، بل انه في عمل كهذا قد يكون مضللا • ان قصة (قريبي ، الميجر مولينو) ، مثل القصص الاخرى التي كتبها هوثورن والتي كتبها قصاصون من امثال ملفيل ، وكافكا ،

ودوستويفسكي ، وشكسبير ، لها وجه اشبه بوجه (جانوس(*) • انها تقول شيئاً للعقل الواعي وتهمس شيئاً مختلفا تماما للعقل اللاواعي • ان المستوى الثاني للمعنى (يفهم) أنياً وبداهة • ان قبولنا سلوك روبن ـــ الذي سنرى انه شاذ ليس عند مواجهته مع قريبه فحسب ، بل في غضون القصة برمتها ـــ لا يتضح ، عندي ، الا بافتراض اننا نفهمه دون صعوبة ، فلكي نستجيب للقصة ، ولكي نجد سلوك روبن (صحيحاً) ومقنعاً ، علينا ان نرى اشياء كثيرة لم تتطور بوضوح في اي مكان من القصة • هذه المضامين الخفيـــة لم يقصد بها ان تلفت انتباهنا فيما نحن نقرأ ، اذ انها في هذه الحالة ستثير قلقنا ، ان الوصول اليها بعد اكمال قراءة القصة يقتضي ارادة ذلك بتقصد • هنالك ثمة عقبة اخرى • فلمعالجة هذه المضامين بروح منهجية ، يكاد المرء ان يضطر الى التعمق في علم النفس • وهذا الضرب من المعرفة يكره معظم النقاد استعماله كرها غريباً •

عند القاء نظرة اعمق على (قريبي ، الميجر مولينو) نكتشف انها جزئيا قصة بحث فاشل : فروبن ليس ابدا شديد العزم في العثور على قريبه الشهيد كما يعتقد هو وكما هو الظاهر • والقصة لا تبخل علينا بذكر السبب • اننا نكاد ندرك منذ البداية بأن التفاصيل المذكورة يقصد بها اساساً ان تذكرنا باشياء خبرناها بانفسنا •

بعد دخول روبن المدينة يخطر له انه ربما كان عليه ان يسترشد بصاحب الزورق للوصول الى بيت مولينو ولكنه نسي • واليوم لدينا دليل علمي على ما يدركه هوثورن وما ندركه نحن بالبداهة ، وعلى مغزى هذا النسيان • وفي بداية الفقرة نفسها يقال لنا شيء لا يقل عن ذلك اهمية • يدخل روبن المدينة «بخطى خفيفة وكأنه لم يقطع في رحلة يومه اكثر من ثلاثين ميلا ، وبعين تواقة وكأنه يدخل مدينة لندن ، لا عاصمة صغيرة لمستعمرة نيوانگلند » كأنه فقد موقتاً رؤيته الغرض من زيارته ! فمنذ هذه البداية ينتابنا الشك في كون

(*) آلة البوابات والبدايات عند الرومان ـــ المترجمان •

المدينة تحتذب الفتى لاسباب لا علاقة لها بالمرة بالعثور على قريبه المتنفذ • لن يدهشنا هذا التلميح ، فروبن في الثامنة عشرة • لقد عرف صاحب الزورق ان هذه زيارته الاولى للمدينة • ونحن ندرك عموماً لماذا كانت عينه «تواقه» •

روبن يستعلم عن قريبه لاول مرة بشكل معقول • ولكن يبدو ان وقتا طويلا ينقضي قبل استعلامه الثاني في الحانة ، وكان مدفوعاً الى دخولها برائحة الطعام التي تذكره بجوعه ، اكثر مما كان مدفوعاً برغبته في العثور على الميجر •

ربما كان من المعقول ، بعد ان فشل روبن فى الحانة • ان يكف عن السؤال وان يتجول في الشوارع بحثاً عن الميجر بنفسه فلو لم تكن قدرتنا النقدية على شيء من الاسترخاء ، لخطر لنا حالا ان هذه ليست الطريقة المثلى للبحث عن شخص ما ، ثم ان روبن لا يتابع خطته غير العملية بنشاط يذكر • انه يحدق بعينيه فيمن يصادفهم من الشبان بمثل الاهتمام الذي يحدق بهما في الكهول ، وعلى الرغم من انه يلاحظ سرعة خطوات الآخرين فانه لا يزيد من سرعة خطوه ، بل يتلبث بضع مرات « لينظر الى البضائع الرائعة المعروضة في الواجهات » •

بل ان صبره لا ينفد لفشله • انما اقتراب الكهل الذي بادره اولا بالكلام هو الذي يحمله على نبذ خطته والانعطاف الى شارع فرعي • انه على درجة من التعب والجوع بحيث انه (يفكر) في استرشاد اول عابر منفرد يلتقيه • ولكن اثناء « اختمار هذه الفكرة » ،على حد قول هوثورن ، فان ما يفعله فعلا هو ولوج « شارع حقير المظهر ، على جانبيه صفان من البيوت الرديئة البناء ••• » انه لعلى جانب كبير من الاهمية ان يواصل روبن « تفتيشه » في هذا الشارع غير المحترم ، على الرغم من خلوه من المارة على مدى امتداده • فاذا لم نكن لحد الآن قد انغمرنا كليا في خفايا القصة التي اخذت تتكشف ، فاننا سنبدأ بالتساؤل ان كان روبن جادا فى البحث عن قريبه •

ان التقائه النسوة بعد ذلك يفسر اغراء الشارع . انه يعني ان روبن يبحث ، دون وعي عن المغامرة الجنسية . ان قوة الرغبة عنده تتكشف حزينة برغبته المترددة في تصديق خرافة الشابة الجميلة « مديرة المنزل » . اننا نشخص هنا ، ان لم نكن قد فصلنا من قبل ، واحدة من القوى الخاصة الكامنة في بحث روبن عن قريبه : انه يرغب في مقدار اكثر من الحرية الجنسية مما يفترض انه سيتاح له بشكل معقول في بيت موظف في مستعمرة .

والتفاؤه الحارس يقدم دليلا آخر على تكافؤ الضدين في روبن . ما كان الفتى ليأمل في من هو خير من الحارس يسترشده . ولعل الذي منعه في هذه اللحظة هو شعوره بالذنب فيما كان يفعله ، غير ان السهولة التي قبل بها ان يترك البحث قد تكون هي احدى مصادر ذلك الذنب .

واخيرا ، وبعد مزيد من التسكع ، يعترض روبن طريق عابر السبيل الذي يخبره ان الميجر سيمر من تلك البقعة خلال ساعة . وخلال حديثه من الرجل اللطيف الذي يشاركه الجلوس بانتظار الميجر ، لا يستطيع روبن كبح نفسه عن التفاخر بتعقله وبلوغه سن الشباب . يتيح لنا هذا التفاخر ان نتعرف على احدى القوى الاخرى التي تشد من زمامه ، فهو يريد ان ينجح بما يبذله هو من جهد وبما فيه هو من اهلية . ان تركه وطنه قد اثار فيه ، ولا ريب ، حلم تحقيق استقلاله الاقتصادي والجنسي . وفي نهاية القصة ، عندما يقترح عليه الرجل البقاء لتكوين نفسه ، انما هو في الواقع يعبر عن رغبة الشاب الواضحة ، وان لم يفصح عنها .

يدرك الرجل مدى فتور روبن في العثور على قريبه .عندما تقترب اصوات المسيرة ، يعتقد الفتى ان ما يجرى هو نوع « اللهو والصخب » ، فيطلب الى صاحبه الجديد الانعطاف الى زاوية الشارع ، حيث كل امرىء مسرع ، ليشاركا الاخرين لهوهم ، فيضطر صاحبه الى تركيزه بأنه بصدد البحث عن قريبه الذي قيل انه سيمر بالمكان الذي يقفان عنده بين

لحظة واخرى • يبدي هوثورن مهارة وذكاء في توزيع دليل عدم استقرار روبن في هدفه منذ بداية القصة حتى لحظة ظهور الميجر مولينو ، وهو يقوم بذلك بدقة وبيسر حتى ان ذلك ينساب مع جريان سطح القصة بحيث ان اهمية ذلك لاتقتحم انتباهنا •

ثم عند هذه النقطة من القصة ، ندرك دون وعي تذبذب روبن ادراكا اكمل مما استطعت بيانه • اننا نرى ان للفتى ، دون ان يعلم اسباباً معقولة تجعله راغبا عن العثور على الميجر مولينو ، وعندما يراه يجد نفسه مضطرا للخضوع الى نوع من السلطة التي كان قد تهرب منها ، موقتاً في الأقل ، حتى ذلك الحين • يبدو الميجر ، على مستوى من المستويات العميقة ، انه يمكن ان يكون اي شيء عدا احتمال ان يكون محسناً • انه لا يرمز الا الى تلك الجوانب الابوية التي يريد الشاب التحرر منها باسرع ما يستطيع ، فهو ، كقريب كبير السن من اقرباء الاب ، وكشخصية ذات سلطة ، يمكن ان يمازج صورة الاب الحقيقي • وعلى كل حال ، وحتى لو لم يكن مستحقاً لما نزل به ، فانه الأن هدف لمشاعر متمردة عدائية كانت فى الاصل موجهة نحو الاب •

والواقع ان هوثورن يخبرنا بكل ذلك خلال تجليات اللاوعي التي وجدها علم نفس في القرن العشرين ذات مغزى كبير • عندما يجلس روبن على درج الكنيسة ، وهو يكافح رغبته في النوم ، تنتابه تهويمة يتخيل فيها قريبه ميتاً ! والفكرة التي تخطر له مباشرة هي حياة ابيه العائلية ، ويتعجب كيف امضى « تلك الليلة الغامضة المتعبة » في البيت ، ثم في تهويمة ثانية يختلط عليه الأمر بشكل واضح بحيث لا يميز ان كان هو « هنا او هناك » • وليس هذا عبثاً • ان اباه والميجر مولينو متداخلان في ذهنه تداخلا بحيث ان الدراما التي يساهم فيها تمثل « هناك » في البيت ، بمثل ما هي تمثل فى المدينة حيث يحضر بجسمه •

ان ذروة هذه الدراما ، المحيرة للعقل الواعي ، سرعان ما يفهمها ذلك

الجزء من الدماغ الذي كان يتابع مسيرة التطورات الخفية • وهي مفهومة على الرغم من ان هوثورن يصفها وصفاً غائماً • ولكن روبن لا يفهم هذه المشاعر ، ولعل القارىء كان سيجد غضاضة لو كانت صريحة كل الصراحة •

ولعل المشاعر هذه ما كانت لتجد لها تعبيرا صريحاً ، الا تحت ظروف غير مألوفة كالتي تصفها القصة • ان ان كل شيء يدبر مكيدة الآن لكيلا يتشجع روبن على الخضوع لميول نعرف انه كان يجد صعوبة في كبحها • والحاضرون كلهم يرون في الميجر مولينو علناً ما يراه روبن في مستوى عميق خفي — كرمز لسلطة مهيمنة بغيضة ، وانه لذلك في نظر الكهل والحارس وصاحبه الجالس الى جانبه — اناس ربما كان لا ستهجانهم سلوك الحشد تأثير كبير عليه • كان الحشد يحقق رغبات الشاب المكبوتة ، دون ان يرفع صوتاً باحتجاج ، ويحرضه ، في الوقت نفسه ، على ان يحققها هو ايضا • ان الابتهاج الذي ابداه الحشد على اظهار قوته ، وظهور المرأة ذات الصدار الاحمر ثانية ، حفزاه على اطلاق العنان لنفسه •

وهكذا يشترك روبن مع الجمهور فى قضية واحدة • انه يضحك — يضحك باعلى من ضحك الآخرين • فحين لم يكن يعرف ما الذي سيفعله ، كان له ان يخشى الجمهور ، ولكن شعوره بالانفراج على اثر التخلص من الموقف هو أحد اسباب ضحكه • غير ان قراره ذاك يحل مشاكل اعمق واشد مضايقة • ان الارتياح الذي يحس به لكونه يستطيع الآن ان يقذف قريبه بعدائه وان يترك بحثه عنه انما هو المصدر الرئيسي « لفرحته الصاخبة » • ان وقودها الطاقة التي كانت حتى ذلك الحين تستهلك في الكبت والصراع الداخلي •

على الرغم من ان هوثورن يستعمل لغة الاستعارة التي قد تخفي معانيه عن العقل الواعي ، فانه لا يألوا جهدا في محاولة افهامنا ان كرها قاتلا يكمن

تحت حبور الجمع الذي ينضم روبن الى عضويته • عندما يموت الضحك موقتاً ، تستأنف المسيرة سيرها •

« الى الامام ساروا ، كشياطين يتزاحمون هازئين حول ملك ميت ، زايله جبروته ، وان بقي جليلا في عذابه • الى الا ساروا ، في ابهة فارغة ، في صخب غير مفهوم ، في حبور مجنون ، يدوسون على قلب رجل عجوز » •

لقد حقق الجمع ، رمزيا والى حد ما فعليا ، الاخيلة التي طافت بروبن وهو جالس على درج الكنيسة •

يرى العقل الواعي ان (قريبي ، الميجر مولينو) قصة شاب طموح يبحث بعناد عن قريب متنفذ يريد العثور عليه • ولكن العقل اللاواعي يراها قصة مشاعر متمردة عدائية لشاب نحو قريبه ـ ونحو الاب ـ ويريد ان يتحرر من سيطرة الكبار • عند العقل الواعي هي قصة بحث فاشل بسبب عوائق خارجية • وعند اللاواعي هي ـ مثل (هاملت) ، ففيها اكثر من وجه شبه ـ قصة شاب وقع في مغامرة لا قبل له بها ، فهو اسير نواهي باطنية تحول بينه وبين النجاح فيها •

من وجهة نظر معينة ، تكون القوى غير المعترف بها العاملة في الشخصية الرئيسية ، البسيطة والصريحة ، في (قريبي ، الميجر مولينو) • بغيضة • غير ان تعاطفنا مع هذه الشخصية لا بد ان يدلنا على وجود جانب آخر للمسألة • ان الميول المسيطرة على روبن موجودة في كل الناس • ان ما يفعله ، دون ذكاء ولكن باسراف ، يفعله كل شاب ويجب ان يفعله ، وان يكن يتدرج بتعقل ودون اعلان : انه يحطم صورة لسلطة الاب لكي يتحرر من النفوذ الكابت ليبدأ الحياة كرجل رشيد •

ان (قريبي ، الميجر مولينو) قصة صغيرة نسبياً ولكنها تدخل ضمن مجموعة من القصص المتميزة التي لا تكون مفهومة ، جزئياً او كليا ، كالذي

نفهمه بعقلنا الواعي • من الواضح ان في قصص من هذا اللون يلعب اللاوعي دورا في فهمها لا يستغنى عنه • واني اعتقد ان اللاوعي يلعب دورا لا يقل اهمية ، وان يكن اقل وضوحاً ، في الكثير من القصص التي يفهمها العقل الواعي الى حد ما ، اذ ان معظم القصص ــ ان لم يكن لكلها ، وخاصة العظيمة منها ــ مستويات اضافية لمعاني لا بد من ايصالها عن طريق اللاوعي ، بل ان ما يمكن ايصاله عن طريق اللاوعي يكون احياناً اكثر بكثير مما يمكن ايصاله بطريق الوعي • وعندما لا يكون الامر كذلك ، فان المعاني التي تلتقط على عتبة الادراك قد تكون مساهمة غير متناسبة مع استمتاعنا بقراءتها كقصة •

قد يجدر بنا تحليل القصة التي يفهمها العقل تماماً ، ولكنها لها عِدد آخر من المستويات في معانيها • فلنلق ، اذن ، نظرة على قصة شيروود اندرسن (أريد أن أعرف لماذا) • ان فيها نقاط التقاء وتباين ماتعة عديدة مع (قريبي، الميجر مولينو) • وبما ان هذه القصة قد حللها كلينث بروكس وروبرت بن وارن ، فسيتاح لنا ما نقفز منه الى ما نبتغيه •

سوف افترض ان قرائي مطلعون على هذه القصة ، ولكني انما ساذكرهم بحوادثها الرئيسية • انها مروية بصيغة المتكلم على لسان بطل في الخامسة عشرة من عمره ، دون ان يذكر اسمه • انه صبي من (بيكر زفيل بكنتاكي) وهي مدينة صغيرة تقع في منطقة مروج الرعي • انه « مجنـــون بالخيـــول الاصيلة » • فهي عنده رمز لكل شيء « جميل ونضيف مليء بالحيوية والنبل » • انه يشعر بغصة في حلقه كلما رأى حصانا يعتقد انه سيفوز في السباق • وهو يعرف ان بامكانه ان يكون ثروة ان هو استغل هذه الظاهرة الطبيعية فيه ، ولكنه لا يحب المقامرة ، ومع ذلك فان الخيل والسباق لا اهم منهما ابدا في نظره •

يهرب الصبي من ثلاثة من اقرانه في العمر لحضور السباق في سيراتوگا • ويستضيفهم بيلداد ، الزنجي الذي يعمل في ميدان السباق وهو ابن بلدتهم ،

فيطعمهم ويرشدهم الى حيث ينامون ، ويكتم سرهم ، الامر الذي يقدره له البطل اشد تقدير •

في السباق الذي يريدون مشاهدته حصانان يسببان الغصة في خلق البطل ، بحيث ان النوم يجافيه ليلة السباق • انه يتحرق لرؤية الحصانين يركضان ولكنه يخشى ذلك ، لانه يكره ان يرى اياً منهما مهزوماً • يذهب يوم السباق لرؤية الخيل في ساحة الاستعراض ، وما ان يبصر احدهما ، (سانستريك) ــ وهو حصان حرك جميل « كفتاة تخطر فى خيالك دائماً ولكنك لن تراها » ــ حتى يشعر الصبي ان اليوم يومه • وفيما هو يراقب الحصان ، يشعر بنوع خفي من الاتصال بينه وبين الحصان ومدربه ، رجل اسمه جيري تيلفورد ، من ابناء بلدته ايضاً ، وسبق ان صاحبه عدة مرات • ان هذا الشعور عند الصبي على درجة من الاهمية في القصة بحيث ينبغي التوسع فيه :

« كنت واقفاً انظر الى الحصان واتألم • كنت ادرك بشكل ما ، لا ادري كيف ، ما يشعر به سانستريك في داخله ••• لم يكن ذلك الحصان يفكر في السباق ••• بل كان يفكر في كبح نفسه حتى يحين موعد الركض ••• انه لم يكن يتبجح ، ولا يجعل ذلك يبدو عليه ، ولا يثبت مرحاً ، ولا يثير جلبة ، بل كان ينتظر فقط • كنت اعرفه واعرف مدربه جيري تيلفورد حق المعرفة رفعت رأسي وعندها تلاقت عيناى مع عيني الرجل • وحدث لي شي • اظن اني اصبت الرجل بقدر حبي الحصان لأنه عرف ما اعرف • وبدا لي ان ليس ثمة شيء في العالم سوى ذاك الرجل والحصان وانا • وبكيت ، ولمحت التماعاً في عيني جيرى تيلفورد • »

ويفوز سانستريك بالسباق فعلا • والحصان الثاني ، وهو مخصي يدعى ميدلستراند ، يأتي ثانياً • لقد كان البطل واثقا جدا من هذه النتيجة الى درجة لم يكد يبدو عليه التأثر • كان طوال السباق يفكر في جيري تيلفورد

والسعادة التي كان لابد ان يشعر بها • « لقد أحببته تلك الامسية باكثر مما كنت احب ابي » • انه يعلم ان جيري كان يسوس سانستريك منذ ان كان مهرا صغيرا ، وفيما هو يرقب السباق ، يتخيل شعور جيري « كأم ترى ابنها يقوم بشيء جريء او رائع » •

في تلك الليلة « ينسل » الصبي عن رفاقه ، لانه يشعر بدافع يدفعه الى ان يكون قريباً من جيري • فيسير بمحاذاة طريق يؤدي الى « بيت ريفي غريب » لأنه كان قد رأى « جيري وبعض الرجال يتجهون اليه في سيارة » • انه لا يتوقع ان يجدهم ، ولكنه ما ان يصل الكوخ حتى تصل سيارة فيها جيري وخمسة آخرون ، معظمهم ، من بيكرزفيل ويعرفهم الصبي • جميعهم عدا والد احد الاولاد الذين صحبوا البطل الى ساراتوكا ، وهو مقامر يدعى راياك ، ويتشاجر مع الاخرين — يدخلون البيت الذي يبدو انه « مكان فيه نساء رديئات » •

يحاول الراوي ان يختلس النظر خلال احدى النـوافذ • فيشـعر بالاشمئزاز والغثيان مما يرى ، فالنسوة حقيرات المظهر ، عدا واحدة تشبه الحصان المخصي ميديلسترايد « ولكنها ليست نظيفة مثله » ولها « فم صلب قبيح » ، وليس فيهن اية جاذبية • تنبعث م نالمكان رائحة البذاءة ، والكلام بذيء « كالذي يسمعه الاولاد في اطراف الاسطبلات في مدينة مثل بيكرزفيل في الشتاء ، ولكن لا يمكن توقع سماعه بحضور نسوة » •

جيري تيلفورد يتفاخر كاحمق ، متباهياً بفضائل سانستريك وبالنصر الذي ناله تلك الامسية • ثم ينظر المدرب الى المرأة الشبيهة بميديلسترايد ، وتلتمع كما التمعتا عندما نظر الى الراوي والى سانستريك ذلك المساء • واذ يلوح الرجل بيده للمرأة ، يحس الصبي انه يكرهه • « اردت ان اصرخ واهجم عليه في الغرفة فاقتله ••• لقد اصبت بالجنون ••• بحيث اني بكيت وضممت قبضتي حتى ادمت اظافري راحتي » • وعندما قَبّل الرجل المرأة

يزحف الصبي مبتعدا ويعود الى الحلبة • لا يستطيع ان ينام الا لماما ، ولا يخبر رفاقه بما رأى ، ولكنه يقنعهم فى اليوم التالي بالعودة الى البيت •

وهناك يعاود حياة تشبه ما سبق ، ولكن كل شيء يكون قد اختلف في نظره •

« الهواء في ساحة السباق ليس طيباً ، ولا الرائحة ايضا • وهذا لأن رجلا مثل جيري تيلفورد ، يعرف ما يفعل ، يستطيع ان يرى حصانا مثل سانستريك يركض ، ثم يقبل امرأة في الليلة ذاتها كما فعل ••• انا لا اتوقف عن التفكير في ذلك ، وهذا يفسد النظر الى الخيل ، واسترواح الاشياء ، وسماع الزنوج يضحكون ، وكل شيء •

احيانا ينتابني الجنون حتى اني اود العراك مع احد •••

لماذا فعل ذلك ؟ اريد ان اعرف لماذا ؟ »

لا شك ان (اريد ان اعرف لماذا) تعني شيئاً في العقل الواعي ، وفي (فهم القصص) يقدم بروكس و وارن تفسيرا واحدا لمحتوى القصة الظاهري ، ذلك التفسير الذي لا اود ان اعلق عليه باكثر من ملاحظة او اثنتين • يقولان ان (اريد ان اعرف لماذا) قصة استهلالية عن صبي « يكتشف شيئاً عن طبيعة الشر ، ويحاول العثور على وسيلة للتكيف مع ما اكتشف » •

ان الفتى عارف بوجود الشرفي العالم • وحسبما يرى بروكس ووارن ، ان ما يسبب له هذا الشعور العميق بالهلع وبالاشمئزاز في ساراتوكا هو الادراك ــ وقد تحدد بالتوازي مع مشهد استعراض الخيل ، والمشهد في « البيت الغريب » ــ ادراك ان الخير والشر يمكن ان يكونا لصيقين بحيث انهما يتعايشان في شخص واحد • وهو يكتشف ايضاً ان الفضيلة صفة بشرية لا حيوانية • فالانسان ، بخلاف الحصان الذي كثيرا ما يشبه في جوانبه

الاخرى ، له القدرة على الاختيار • وعندما يختار الرديء فانه اراداً من الوحوش •

يبدو لي أن عبارة « يعرف ما يفعل » ، التي بنا عليها بروكس ووارن ملاحظتهما الاخيرة ، اضعف صلة بمسائل الاختيار منها بمسألة رغبة مخلوق كالانسان في ان يكون على وفاق مع نزعاته نحو الشر • كذلك لا استطيع قبول الزعم بأن الصبي « يكتشف » ، في ذروة القصة ، الخير والشر لصيقان • ان ما يعرفه عن هذين رايباك قد علمه ذلك من قبل ، ان لم يتعلمه من شيء آخر • هذه امور تافهة ، على كل حال • ان سؤالي الرئيس هو عما اذا كا تفسير بروكس ووارن يتعمق الى حيث يستطيع شرح زخم القصة ، حتى على فرض صحة كل ما يقولانه • انهما تفساهما يبدوان على شيء من القلق بهذا الخصوص ، اذ انهما يقولان :

« ••• بعد استخلاص ما يبدو ان « الرسالة » الاخلاقية ، على المرء ان يذكر نفسه بأن « الرسالة » هنا ليست هي القصة • وانما يمكن ان يقال ان القصة هي درامية الأكتشاف • اما وقد اصبحت الرسالة شيئاً معروفاً لدى الجميع ، فانها تافهة • ولكن التفاهة لا تظل كذلك ، ان حياة تنفخ فيها ، فتمتلىء بالمعنى ثانية عندما يظهر وقد اتسقت عملا مع التجربة • »

هنا ، ايضا ، بعض مما يمكن ان يؤخذ استثناء • فان فكرة او حادثة عادية جدا يمكن ان « تنفخ فيها الحياة » اذا ما نجحنا في جعلها درامية ، وان حقيقة علمنا ان جيري تيلفورد قد جعل دراميا يساعدنا على فهم زخمها على الصبي عند نافذة البيت حيث القاريء ينظر معه الى ما يجرى • وحتى لو جعلناه درامياً ، فمعرفتنا بأن الرجل قادر على اتيان الخير والشر لا يحتمل ان يكون لها ذلك التأثير القوي على الراوي والقاريء ما لم يكن لها مغزى خاصاً • ان شيئاً في طبيعة علاقة الراوي وتجربته مع جيري تيلفورد قد خفي على تحليل بروكس ووارن • اعتقد انهما شديدا الانشغال بالقيم الاخلاقية في القصة

الى درجة انهما لم يسألا السؤال المهم الذي لا بد من الاجابة عليه اذا كنا نحسب لما تدعيه القصة حسابا •

ان السؤال الرئيس الذي ذكرته هو لماذا يستطيع هذا المشهد الذروي يستثير مثل هذا الألم ، والاشمئزاز ، والمرارة عند التحرر من الوهم ، عند عند الصبي الذي يقص القصة • ان اكتشافه الجانب الخفي في جيري تيلفورد لا شك يثير فيه ضرباً من الحنين لا يكاد يقوى على نبذه • وما دمنا قد توغلنا الى هذا المدى ، فلم يعد من الصعب تمييز هذا الحنين : انه حنين الى علاقة مثالية مع رجل هو مثل ابيه ، بل خيرا منه ــ اقل عصمة ، واكثر تعاطفا مع رغبات صبي ، وما يبدو لأول وهلة مطلبــــا غريباً ، متجرد من الميــول الجنسية • فخيبة امله اشد مما ينبغي لانه ، في ليلة تجربة البيت الريفي ذاتها ، كان يرى تحقق شهوته وشيكا ــ بل قد تحققت فعلا في لحظة من لحظات التهيج والوجد •

ان يكون الراوي غير المسمى لقصة (اريد ان اعرف لماذا) كان يريد ان يتبناه جيري تيلفورد كأب ثان ، ليس اوضح منه • صحيح انه يمكن القول بأن مشاعر الصبي يكشف عنها كشفا رديئاً ، ولكن من الممكن استنتاجها من الاشـــياء القليلة التي يقولها عن ابيه والملاحظات التي يوردها عرضــاً عن المدرب • ان اباه « لا غبار عليه » ، ومتسامح ، حسب الظاهر ، الى حد كبير ، ولكنه قليل الموارد لا يستطيع شراء ما يريده الابن • يقول الفتى انه لا يبالي بذلك ــ فقد كبر ــ ولكننا ، اذ نسمعه يعدد انواع الهدايا التي ينالها هنري رايباك من ابيه ، نشك في قوله ذاك • نحن نحس ، على مستوى اعمق ، بأن الصبي يشعر بالخيبة لأن الاب لا يشبع له حاجة غير مادية ، فهو لا يشارك ابنه في حبه للخيول الاصيلة وللسباق • بينما جيري تيلفورد ليس محباً لهذه الاشياء فحسب ، بل انه متخصص فيها وان عمله يضعه موضع الصديق من حيث ميوله • لقد سمح للصبي ان يدخل مباشرة الى حيث الخيول

ليراها ويتفحصها الى غير ذلك • هذه افضال قد تجعل الصبي يرى في جيري تيلفورد نوعاً من الاب • على كل حال ، ان اللغة التي يستعملها الصبي في وصف معاملة المدرب للحصان سانستريك تريك انه يسبغ عليه العطف الابوي • (« اعلم انه كان يعتني بسانستريك ويداريه منذ ان كان الحصان مهرا صغيرا ••• انه للحصان كأم ترى ابنها يقوم بشيء جريء ورائع • »)

ان مختلف التلميحات عن مشاعر الراوي نحو جيري تيلفورد يؤيدها تصريحان واضحان • اننا نذكر ان الفتى في مساء يوم السباق يعلن انه احب المدرب حتى اكثر من حبه لابيه نفسه • ثم هو صريح كذلك بشأن مشاعره التي دفعت به الى ان « يروغ » من رفاقة ليلة السباق لكي يكون قريباً من المدرب • « لقد اشتقت الى جيري كما تشتاق رؤية ابيك في الليل وانت طفل صغير • »

ان ما قد يقتضي مزيدا من الشرح ــ على الرغم من اننا ندركه خيرا باللاوعي ــ هو قوة مشاعر الصبي الخارقة هذه ، وهذا الشكل الغريب الذي تتخذه • فمن ناحية عبادته جيري تيلفورد عبادة البطل ليست نتيجة غير مألوفة لمجموعة متشابكة من ردود الفعل ازاء الوالدين تبرز في الاطفال من كلا الجنسين اثناء الاستتار وفي بواكير المراهقة • كلما اتسعت معرفة الاطفال في وقت مبكر من مراحل تطورهم ، ازداد امتعاضهم من الرفض ، تخيلا او واقعياً ، مما قد يزيد حدة ادراكهم ظروف ابائهم وقصورهم • وعلى الرغم من انهم يظلون على حبهم لأبائهم ، فانهم قد يشعرون ، بوعي او بدونه بعدم الرضا عنهم ، او حتى بالعار منهم • كثيرا ما تحمل هذه المشاعر الاطفال على الاستعاضة عن آبائهم ، في الخيال ، ــ يتصورن ان اباءهم يحملون شرف هذه الابوة زيفا ، وان اباءهم (الحقيقيين) هم اناس اقوياء ، مشهورون ، واثرياء ، او الذين يمتلكون خصائص مرغوبة اخرى وقد يحمل هذا البغض الاطفال على عقد عــلاقات مع كبار سرعان ما يتخيلونهم بدائــل عن احــد الابوين •

تزداد قوة هذه المشاعر في الاطفال عند ما يمرون بتغيرات مرحلة البلوغ • ان انبعاث الرغبة الجنسية المفاجيء قد يعيد النشاط الى الميول (الاوديبية) التي كانت في سبات مديد ، بحيث تسبب الاضطراب ، او ، في بعض الحالات في الاقل ، تقلب صورة الاب الشخصية التي لم تزل بعيدة عن الاستقرار عند الصبي • ان الرغبة في حماية هذا التشخيص ضد استيقاظ المنافسة التي تهدده ، هي المسؤولة عن تطور ثانوي غريب ـ محاولة انكار الرغبة الجنسية على الاب اولا ، ومن ثم ، على اثر سلسلة من التداعيات الحتمية ، انكارها على الأم ايضا • وبالرغم من خلال هذه المحاولة الظاهر ، فان لها منطقها الخاص • فالطفل ، وهو يرى الاب محظوظاً جنسياً عند الام ، يأخذ بالنظر اليه بعين الحسد والكره والخوف • ان معرفته بالعلاقات الجنسية بين ابويه تؤلمه ولا شك ، وهي تصل اليه ، كما يقول فرويد ، بطريقة تشعره بالصغار في ابويه وفي نفسه ايضا • وهذا هو ما يحمله على مقاومة هذه المعرفة •

« ينكشف سر الحياة الجنسية [للطفل النامي] بلغة فظة ، منحطة وعدائية النوايا ، فتكون النتيجة تحطم سلطة الكبار ، وهو ما لا يمكن ان ينسجم مع فعالياتهم الجنسية ، ان اعظم انطباع مؤثر في الطفل يتأتى من علاقة هذه المعرفة بابويه ، وهذا سرعان ما ينكره الطفل بقوله ، مثلا « قد يرتكب ابوك وامك والناس الآخرون اشياء كهذه ، ولكن من المستحيل ان يرتكبها ابواي » •

(« طراز خاص من اختيار ما يرفضه الانسان ») •

نحن الآن في موقف افضل لتناول المشهدين المتباينين اللذين لهما هذا الاثر الكبير في صياغة (اريد ان اعرف لماذا) كقصة • ان المشهد في ساحة الاستعراض تشير الى رغبة عارمة في المشاركة مع اب مثالي لا جنسي ، ذلك الاب الذي لا حاجة معه الى حمل مشاعر التنافس والعداء • ثم ان المشهد

يستدعي موقفاً كهذا من البراءة ــ انه يستدعي موقف (ما قبل الاوديبية) ، ذلك الموقف الذي تكون فيه مشاعر الاب والابن نحو الام مشاعر رابطة بدلا من ان تصبح بؤرة التنافس ، وهكذا يتــوحد الاب والام والطفــل في الحب • في هذا المشهد يكون سانستريك هو الام ، ويجتمع فيه الصبي وجيري تيلفورد باعجابهما بالحصان وبحبهما له • (ان الحصان ، كما رأينا ، يذكر الصبي بفتاة « تخطر في خيالك دائماً ، ولكنك لن تراها ») •

اما المشهد عند البيت الريفي فينقض مشهد الاستعراض • ان تفاخر جيري على حساب سانستريك يكشف عن كونه لا يحمل حباً حقيقياً للحصان ، فيدرك الصبي انه لم يكن ثمة في الواقع اساس للتجربة التي ظن انه قد مر بها ذلك المساء • وبما ان الصبي يماثل الحصان ، فان تفاخر المدرب يعتبر ضربة الى احترام الذات عنده • واخيرا ، يكشف هذا التفاخر مدى عدم صلاحية المدرب لكي يكون الاب الذي يريده الصبي •

ان افتضاح الرغبة الجنسية عند جيري يجرح الصبي جرحاً عميقاً ، اعمق حتى من جرح تفاخره ، ويجرد المدرب من الصفات التي كان يراها الصبي في علاقته به ــ تلك العلاقة النقية من كل تنافس وعداء • وهو ايضا مصدر لعملية ازالة الوهم الناجزة • انه يفرض على الصبي المعرفة البغيضة بأن عالمنا عالم جنسي آثم ، حيث لن يتاح له ان يعثر على الصحبة التي يبحث عنها ، ولا الكمال الذي اسبغه مرة على والديه اولا ، ومن ثم رغب في ان يراه متجددا في آخرين • ان سلوك المدرب ، بل ومجرد حضوره في البيت الريفي ، تذكرة قاسية ومؤلمة له بالميول الجنسية عند الابوين ــ لا عند الاب ، الذي يرتبط فورا بجيري تيلفورد ، فحسب ، بل عند الام كذلك ، فهي حاضرة في هذا المشهد ايضا • انها المرأة التي يراودها المدرب ، تلك التي تبدو على شيء من الجمال ، لمالها من شبه بالحصان المخصي ميديلسترايد • انها تنحط الى حيث العاهر ، وهذا حط من القيمة يكاد يكون دليلا على ذاته ــ ولو انه بالطبع يمكن ان

يرفض فورا ـ عندما يضطر فتى مراهق الى فهم العلاقات الجنسية بين الابوين •
يصف فرويد سلسلة التعليلات في المقال نفسه الذي سبق ان اقتبست منه :

« الى جانب هذا (التنور الجنسي) يندر الا نجد ، كنتيجة طبيعية ، تنورا آخر عن وجود نسوة معينات يمارسن العمل الجنسي كوسيلة للعيش وبذلك يكن محتقرات على وجه عام • هذا الاحتقار ، في نظر الطفل ، امر غريب تماماً على اثر ادراكه انه هو ايضا يمكن ان يدخل ، على ايدي هؤلاء التعيسات ، الى تلك الحياة الجنسية التي كان حتى ذلك الحين يعتبرها مقصورة على (الكبار) ، فتكون مشاعره نحوهن مزيجاً من الشوق والارتياح • ثم • وبعد ان لا يكون بمقدوره الحفاظ على مزاعم استثناء ابويه ، وباقي الناس في العالم من السلوك الجنسي القبيح ، يقرر في نفسه ، بمنطق ساخر ، بأن الفرق بين امه وموس ليس كبيرا على كل حال ، ما دامت كلتاهما يفعلان الشيء نفسه اساساً » •

سلوك جيري تيلفورد جارح لانه ، من جهة ، يفسد محاولة جعله مثالا ، بتجريده ، وابويه ، من الميول الجنسية • وهو جارح ايضا على مستوى آخر لكونه ينطوي على طبيعة الخيانة والرفض الجنسيين • ان مشاعر الصبي ، الى حد ما ، تشبه مشاعر عاشق مهان • هاتان المجموعتان من ردود الفعل متنافرتان منطقيا ، ولكننا هنا ، كما هي الحال غالبا ، نجد الخيال يخاطب ذلك الجانب من النفس الذي لا يبالي بالمنطق ، ذلك الجانب الذي يستطيع احتضان مشاعر مختلفة ، وحتى متناقضة ، في وقت واحد •

ان المشهد عند البيت الريفي يزداد شدة في اثارة مشاعر سبق ان مر بها في اوقات مختلفة • وهو ، كالمشهد عند الاستعراض ، يستدعي موقفاً سابقاً مثقلا بالانفعال ، فهو يكثف الاكتشافات الجنسية التي وقعت في الطفولة والمراهقة • اما على المستوى الآني الواقعي ، فالمشهد يصدر شيئاً يقع بصبي في الخامسة عشرة ، ولكنه من حيث الاساس يكون نسخة ثانية من « مشهد

أولي » يمثل البحث الاصلي في علاقات الابوين الجنسية . ان الرؤية ، والسرية وامتزاج الافتتان بالارتياح ، وتكافؤ الضدين فيما اذا كان المرء « سيعثر على شيء » ، والاحساس بالوحدة وبالخيانة عندما يعثر المرء فعلا على ما كان يتوقعه في اعماقه ــ كل هذه التي تختص بالتجربة الاولية ، يتردد صداها هنا .

ان (قربيي ، الميجر مولينو) و (اريد ان اعرف لماذا) ، في التحليل النهائي ، قصتان عن علاقة صبي بأبيه ، على الرغم من ان هذا مما لا يحتمل ان يدركه سوى اللاوعي . كلتاهما تصفان ، قليلا او كثيرا ، الوجوه الشاملة لعملية البلوغ ، على الرغم من ان الحوادث الفعلية ، كما هي الحال في القصص العظيمة ، قد اجريت عليها تغييرات يصعب معها على الوعي ادراكها ، فهي من الدقة والرفعة بحيث انها تؤدي الى نتائج اعمق مما لو انها اعتمدت واثارت تجارب اقل درامية واكثر تدرجاً . تتركز (قريبي ، الميجر مولينو) على مشاعر التمرد والعداء في الشاب نحو صورة التسلط الابوية ــ تلك الصورة التي يجب تدميرها اثناء استقلالية البلوغ . و (اريد ان اعرف لماذا) تصف خيبة املين عزيزين غير متحققين عند صبي مراهق . الأمل الاول هو انكار الرغبة الجنسية على الابوين لتجنب التنافس مع الاب . وهو أمل لا ينسجم مع ما يتعلمه المرء حتماً في الكبر ، ويعرفه على مستوى عميق فعلا . والأمل الثاني عن علاقة حب مع الاب ، تلك العلاقة التي وان تكن مثالية بشكل ما فانها مثقلة بـ (الانا) الى درجة ينطوي اشباعها على استمرار الاعتماد على الاب ، وعلى الحق في تملك حبه .

وعلى الرغم من ان القصتين تشيران اساساً الى انفعالات الابناء نحو آبائهم ، فمن المانع ان نرى المشاعر في كل حالة منقولة من مواضــعها الى بدائلها . ان فائدة هذا الاستبدال في (قريبي ، الميجر مولينو) واضحة . انه يسهل التعبير عن العداء . اما (اريد ان اعرف لماذا) فلعلها اكثر واقعية واكثر اثارة لان هدف مشاعر البطل المباشر هو شخص مثل جيري تيلفورد . عندما يبلغ

صبي الخامسة عشرة من العمر ، فان مشاعر حبه لابيه تكون ممزوجة بعناصر اخرى ، اذ يكون قد ازداد تحررا من الوهم ، فلا تسمح بوجود تباين صارخ في الأمال التي تتضخم وتتضاءل بصورة مفاجئة ، والتي عليها يعتمد بناء القصة وزخمها .

المدخل الاجتماعي : الأدب والمثل الاجتماعية

مقدمة

يبدأ النقد الاجتماعي بمبدأ يقول ان علائق الفن بالمجتمع ذات اهمية حيوية . وان تقصي هذه العلائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية الى عمل من أعمال الفن ويعمقها . ان الفن لا يتخلف في فراغ،وانه ليس من عمل شخص حقاً ، بل من عمل خالق محدد في الزمان والمكان ، يستجيب لمجتمع هو منه فى القمة ، لأنه جزؤه الناطق . فالناقد الاجتماعي ، اذن ، يعنى بفهم الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته .

يتتبع ادموند ويلسون اثر النقد الاجتماعي حتى الدراسة التي وضعها فيكو عن ملاحم هومر في القرن الثاني عشر ، والتي كشفت عن الظـروف الاجتماعية التي عاش فيها الشاعر الاغريقي [1] . وسار هردر على المنوال نفسه في القرن التاسع عشر ، غير ان الفرنسي تاين هو الذي اوصله الى كماله بمقولته الشهيرة بأن الادب حصيلة الفترة ، والعنصر ، والوسط . وقبل ان يصل القرن

---

(١) (التفسير التاريخي للادب) الذي الحق بـ (المفكرون الثلاثة) في ١٩٤٨ . ان مصطلح ويلسون هو « النقد التاريخي » ، ولكن هذا ينطوى على بعض ارباك ، اذ ان الكثير من الدراسات التاريخية الثمينة عن خلفية الادب ليست نقدية ولا تفسيرية حقاً (وان عنيت ، مثلا ، بتحقيق زمن التأليف) ، كما ان الوسط الاجتماعي الذي يبحث فيه قد لا يكون ماضياً الى درجة التي يكون معها اسباغ صفة (تاريخي) عليه يناسبه .

الى نهايته ، قدم ماركس وانجلز عنصرا رابعاً ، اساليب الانتاج ، وبذلك امكن ، في الثلاثينات ، تطوير ذلك الفرع الخاص من المدخل الاجتماعي ــ النقد الماركسي •

ان النزوع الى ربط الفن بالقيم الاجتماعية امر طبيعي ، ولعله جوهري ، في الحركة الواقعية • وفي امريكا عني هويلز ، وجاك لندن ، وهاملين كارلاند ، وفرانك نوريس بالعلاقة بين الادب والمجتمع • عندما استعاض الناقد بالنظرية الاجتماعية او السياسية عن مصطلح (مجتمع) ، وجد ان لديه نظرة متكاملة عن مقادير عظيمة من الادب • وهكذا جاء مؤلف جون ماكي ، (روح الادب الامريكي) في ١٩٠٨ ، معتمداً على وجهة النظر الاشتراكية ، فيما جاءت قوة (تيارات رئيسية في الفكر الامريكي) بقلم بارينكتون في ١٩٢٧ ، وكذلك جاء ضعفها ، بالتزام المؤلف الليبرالية الجفرسونية • ولا شك ان الناقدين الاوائل في عصرنا ، امثال راندولف بورن ، وت • ك • ويبل ، كانوا يفكرون ، ضمنياً في الاقل ، في تأثيرات المجتمع في الفنانين •

ولكن في فترة الكساد الاقتصادي ، بدأ الادباء باضافة وسيلة اخرى قوية من وسائل الحكم الى دراستهم الادب كمرآة للمجتمع : التفسير الماركسي ، وتقييم العوامل الاجتماعية • كان الادباء في كل من انكلترا وامريكا قد انحازوا سياسياً الى اليسار • خذ مثلا شعر اودن ، وي • داي‌لويس ، وستيفن سپيندر، وارشيبالد ما كليش • وقد اصدرت مجلات ــ مثل (ذي نيو ماسيز) برئاسة تحرير مايكل گولد ، و (لفت رفيو) تحرير ايجل ريكورد ــ كانت تنطق بلسان النقد الماركسي • وصدرت مجاميع من المناقشات ، مثل (الادب البروليتاري في الولايات المتحدة) في ١٩٣٥ تصنيف هيكز ، و (العقل مقيدا) في ١٩٣٧ تصنيف سي • داي لويس ، و (عوامل في النقد الامريكي) في ١٩٣٩ تصنيف برنارد سميث • كما ظهرت كتب لمؤلفين منفردين يعالجون فيها الموضوع ، مثل ، (تحرير الادب الامريكي) في ١٩٣١ بقلم ف • ف كالفرتون ،

و (النضال القادم على السلطة) في ١٩٣٣ بقلم جون ستراجي ، و (الرواية والناس) في ١٩٣٧ رالف فوكس .

كان من نتائج هذا وعلى رأسها حركة نقدية نشطة ، وقد ظهر ان المحك قد تحدد فعلا : المادية الجدلية ، كما توثقت طريقة التطبيق : كيف يساهم النتاج في قضية هذه الحقيقة الاجتماعية ؟ وعلى ذلك ، فقد امكن اصدار الاحكام بقوة ايمان تشبه ايمان (العهد القديم) ، فتم تصنيف الادب والادباء على اساس كونهم مع هذه (الحقيقة) او عليها ، كان الناقد ذو الهدف المحدد ، الذي لم تقلقه تعقيدات علاقة الفن بالمجتمع ، والذي يزداد قوة بروح الايمان والاحساس بالتجلي ، يطالب الادباء بالانخراط في مذهبه ، وبان على الادب ان يثبت شرعيته . كان هناك ثمة استثناءات : كانت الرؤية شديدة الضيق عند بعضهم ، وعلى الاخص عند كريستوفر كودويل ، الذي استطاع ، بفهمه العميق للماركسية وذوقه الناضج للادب ، ان يقاوم قوة الانجذاب نحو الاستبدادية الجافة التي تميزت بها معالجات من هم اقل ماركسية يومذاك .

ولكن كان هناك جنون في الاسلوب . فبعد ان قصر طول المقياس ، وازداد التطبيق سذاجة ، تفاقم القلق جراء التوصل الى عمق الرؤية على حساب التفريط في اتساعها . فتناول جيمز فاريل ، في (ملاحظة على النقد الادبي) في ١٩٣٦ ، رفاقه الماركسيين معنفا اياهم بقسوة على تقليلهم الجاهل لاهمية المسألة . كذلك فعل ادموند ويلسون ، بعد ان انفصل عن الجماعة (على الرغم من ان تاين وماركس كانا استاذيه) فساهم في الهجوم بمقاله (الماركسية والادب) في (المفكرون الثلاثة في ١٩٣٨ . وخيرا ، على اثر عقد الميثاق الروسي ــ الالماني ، واندلاع الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ ، وما تلا ذلك من ارتباك وردة العديد من الأنصار ، فقدت الحركة قوتها المركزية ولم تعد عاملا مؤثرا في النقد الادبي

غير ان مبالغات هذا الضلال النقدي لم تقض على شرعية الدراسات الاجتماعية للادب . اذا لم يستطع الناقد ان ينسب ادبياً او عملا فنياً ، بشكل مقبول ، الى عقيدة معينة ، كالامريكانية ، او البروليتارية ، او الاشتراكية ، او الرأسمالية وما اليها ، فان التجاور المنصف بين العمل والنظرية الاجتماعية يمكن ان يقدح شررا منيرا في اصالته . ان نقطة الضعف في النقد الاجتماعي ، كما في النقد الاخلاقي عموماً ، يكمن في منطقة الحكم — تضييق الاغراء في مدح قطعة او ذمها بحسب المدى الذي تبلغه مضامينها الاجتماعية او الاخلاقية في انسجامها مع معتقدات الناقد . فنحن لا حاجة لنا بادانة كوميديا عصر النهضة ، مثلا ، كما يفعل ل . سي . نايتز [٢] ، لكونها لا ترتبط بأهم افكار الفترة المذكورة ، بل لنا ان ننظر الى تلك الكتابات ، متذكرين ان اسحق نيوتن ، والسير توماس براون ، وجون بونيان ، كانوا يمثلون ، بطريقتهم ، الجو الثقافي ، فنعتبر الدراما الكوميدية صفوًا جديدا . وهذا ، في الواقع ، ما يفعله خير النقاد الاجتماعيين ، بأن يضعوا العمل الفني في الجو الاجتماعي ، فيعرفوا تلك العلاقة . فاذا نتج عن ذلك تقييم ضيق جدا ، فذلك خليق بكشف موقف الناقد الاخلاقي ، بمثل ما يكشف جدارة العمل الحقيقية .

كان الباحثون ، بالطبع ، معنيين منذ زمن طويل بالروابط بين الفن ، والاديب ، والوسط الاجتماعي . وكثيرا ما انطوت دراساتهم على احكام ضمنية مبنية على تلك الارتباطات . غير ان هذه الارتباطات ليست بسيطة . يقول هاري ليفن : « ... ان العلاقة بين الادب والمجتمع متبادلة . فالادب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية ، بل انه العلة لمعلومات اجتماعية » [٣] وعليه ، فمازال عندنا نقاد تجتذبهم هذه العلاقة المعقدة . فقد استمر فان ويك بروكس

(٢) في (كوميديا عصر النهضة : الواقع والاسطورة) من كتابه (استكشافات مقالات في النقد على الادب في القرن السابع عشر) ١٩٤٦

(٣) في (الادب كقانون) ، مجلة (اكسنت) ربيع ١٩٤٦

يكتب سلسلة من الكتب مكرسة للجو الاجتماعي الذي في محيطه كتب الادباء الامريكيون . وهذا ف . أ . ماتيسن يؤلف ما يعد من اهم الدراسات الفكرية بهذا الشأن : (عصر النهضة الامريكية) ١٩٤١ . و ل . سي . نايتز قصد الهدف نفسه في (الدراما والمجتمع في عصر جونسون) ١٩٣٧ . من الواضح انه ما دام الادب يحتفظ بروابطه مع المجتمع ـ وهذا ما لا يمكن الا ان يكون ابدياً ـ فان المدخل الاجتماعي ، سواء أكان يتبع نظرية معينة ام لم يكن ، سيبقى عاملا فعالا في النقد .

جوزيف وود كروج * المغالطة المأساوية *

- ١ -

خلال الفنون التي ورثناها عن العصور العظيمة ، وصلتنا صورة مغبرة عن حيويتهم المجيدة . فعندما نقلب صفحات احدى تراجيديات سوفوكليس او شكسبير لا نشعر الا باضعف مساهمة في التجربة التي خلقتها ، وتتظاهر احياناً بأننا (نفهم) روح تلك الاعمال . ولكن الحقيقة هي اننا نراها خلال زجاج معتم ، حتى وان كنا في ألمع لحظات نفتح ارواحنا بمثل تفتحها عندهم .

ان لأيسر علينا ان نشن من ان نخلق . أن عصرا اضعف من ان يبلغ الذرى التي بلغها افراد عصر سابق له ، ما يزال قادرا على رؤية تلك الذرى تشمخ فوق عجزه ، كذلك اننا عندما نرى السوفوكليسين والشكسبيريين يشمخون في هواء لا نقدر على استنشاقه ، نقول اننا نستطيع ان (نثمنها) ، ولكن الذي نعنيه بذلك هو اننا لا نستطيع الا ان نعجب فحسب ، دون ان يصل بنا الأمل الى ان نشاركها في رؤيتها المجيدة للحياة الانسانية التي منها خلقت — دون ان نصل حتى الى مستوى الاشخاص الاكثر تواضعاً الذين كتبت لهم ، فبينما تخبرنا تلك الاصوات الظافرة القادمة من بعيد عن عالم بطولي لم يعد له وجود ،

فانها قد تحدثت لهم عن واقعياتهم الآنية وكشفت معاني الحوادث الباطنية التي كانوا في خضمها عائشين •

عندما يصل الينا عمل من اعمال الفن بعد اذ تتسرب منه الحياة كليا ، وعندما نقرأه دون اي ادراك انفعالي بالمرة ، ولا يكون بمقدورنا حتى ان نتصور لماذا وجده الذين كتب لهم جذابا ومرضياً ، عندها ، لا يعود هذا ، بالطبع ، عملا فنياً مطلقا ، بل ينكمش ليدخل ضمن واحدة من تلك (الوثائق) الخادعة التي نحصل منها على احساس بادراك اشياء لا يمكن ادراكها ابدا الا عن طريق شعور مقارب • وعلى الرغم من ان جميع الاعمال القادمة من عصر ماض قد اخذت تخبو بالطريقة نفسها ، فثمة بعض ، كالتراجيديات الاغريقية او الأليزابيثية العظيمة ، ما زالت وسطاً بين العمل الفني والوثائق • انها لا يمكن ان تكون لها بداهتها التي كانت لها عند الذين عنتهم اصلا ، ولكنها مع ذلك لم يفتنا ادراكها كليا • اننا لم نعد نعيش في العالم الذي تمثله ، ولكننا نستطيع ان نتصوره نصف تصور ، وان نقيس المسافة التي ابتعدنا بها عنه • اننا لا نكتب التراجيديات اليوم ، ولكننا ما زلنا نتحدث عن الروح التراجيدية التي لعلنا لم نكن لنعرف معنى لها لولا تلك الاعمال •

ان عصرا يستطيع حقا ان (يقدر) شكسبير او سوفوكليس لابد ان يكون لديه ما يضعه بجانبهما ــ شيء يوازيهما ، لا من حيث الشكل او الروح ، بالضرورة ، بل من حيث الشأن في الأقل ــ كرؤية للحياة ، وان تكن مختلفة ، ولكن لا تقل وفرا وعاطفة • ولكننا عندما تتحرك لنضع احدى الروائع الحديثة بجانبهما ، وعندما نريد مقارنتهما مع (اشباح) او (النساجون) ، مثلا ، فاننا ننكمش خشية ان نرتكب حماقة ، ونشعر كما لو اننا نوشك على وضع (بولينگ گرين) فوق (گريت پريريز) لنتوثق ايهما الاكبر • ان المسألة ليست اساساً مسألة فن ، بل هي مسألة العالمين اللذين يسكنهما عقلان • فلا قدرات في التعبير اعلى ، ولا موهبة في المفردات اعظم ، بقادرة على أن تحيل ابسن الى

شكسبير • ان المادة التي ابتدع منها الاخير فنه ـــ مفهومه للعواطف الانسانية ، رؤيته للحياة الانسانية الشاسعة ـــ ما كانت ابدا لتوجد لأبن ، كما لو تكن لمعاصريه ايضا • فالله والانسان والطبيعة قد تضاءلوا جميعا بشكل ما في غضون القرون المتداخلة ، ليس لأن المذهب الواقعي في الفن الحديث يقودنا للبحث عن الوضيع من الناس ، بل لان هذه الوضاعة في الحياة الانسانية قد اقحمت علينا اقحاماً بفعل العملية نفسها التي تطور النظريات الواقعية في الفن والتي تسوغ لنا رؤانا •

وعليه ، فاننا وان كنا نطلق احياناً صفة (تراجيدي) على بعض الاعمال الادبية الحديثة التي تصف التعاسة والتي تنتهي باشد مما بدأت حزناً ، فانها من المصطلحات المستعملة خطأ ، مادام من الواضح ان الاعمال المذكورة لا تمت بصلة الى النماذج الكلاسيكية للصنف • وانها تثير في القارىء احساساً بالكتابة هو على النقيض تماماً من ذلك الابتهاج الذي يتولد عندما تبرز روح شكسبير بحبور ارفع من النكبات الخارجية التي يصـــدها ، فيحتضن بعظمـــة الروح الانسانية التي يصف آلامها • ان التراجيديات ، بذلك المفهوم الوحيد للكلمة وبالمعنى المميز لها ، لم يعد احد يكتبها ، سواء بالشكل الدرامي او بأي شكل آخر ، وهذه حقيقة لا ينبغي ان يكون الادب وحده مسؤولا عنها ، فهي ليست نتيجة لأي طراز في الادب ، ولا لاي تقصد في الكتابة عن الطبيعة الانسانية او عن شخصية في وجوهها المختلفة ، باكثر مما هي نتيجة لاية حساسية اعظم في مشاعر تجعلنا ننكمش من التأمل في آلام ميديا او عطيل ، او لاي تفاؤل اعظم يتيح لنا رؤية للحياة ابهج واكثر اشراقا • بل انها ، على العكس من ذلك ، نتيجة لحالة من حالات الوهن التي تصيب الروح الانسانية ، وتصوير لذلك الضعف التدريجي في ثقة الانسان بقدرته على ان يفرض على مظاهر الحياة تفسيرا يتفق ورغباته ، وهذا هو موضوع كل هذا النقاش الحاضر •

لشرح تلك الحقيقة ، ولبيان كيف ان خلق التراجيديا الكلاسيكية قد تركز

في الجهد الناجح لغرض تفسير مرض كذاك ، وربما يقتضي ان نكرس له القسم الثاني ، على الرغم من ان صحة كون هذه الحقيقة تفرض فعلا تفسيراً كهذا يجب ان يكون واضحاً لكل من انتهى من قراءة (اوديب) او (لير) بذلك الشعور من الجذل الذي ينتابنا عندما نكون قادرين ، بشيء من حسن الحظ ، على الدخول الى روحيتها دخولا كاملا ، بمثل ما هو ممكن لنا الدخول الى عصر ابعد واضعف انفعالا . هنا يمكن المجازفة بالادلاء بملاحظة تنبؤية . اذا كانت المسرحيات والروايات تتناول اليوم ناساً صغارا وانفعالات أوهى ، فما ذاك لكوننا غدونا نعنى بالارواح العادية وبمغامراتها التي لا سحر فيها ، بل لاننا اخذنا ننظر ، شئنا ام ابينا ، الى روح الانسان كشيء عادي ، والى انفعالاته على انها وضيعة .

- ٢ -

« قال ارسطو ان التراجيـديا « محـــاكاة للانفعـــال النبيــلة » .

وعلى الرغم من ان خمسا وعشرين قرناً ونيفاً قد انقضت منذ ان صدرت هذه المقولة ، فليس ثمة الا وجه واحد من التعديل يمكن ان نجريه عليها . فكلمة « محاكاة » في نظرنا تنطوي على شيء من البدائية ليست خليقة بتلك العملية التي تتحول فيها الملاحظة الى فن ، لذلك فاننا نبحث عن اخرى تحدد ، او في الأقل ، تشير الى طبيعة ذلك الموضع المتداخل الذي يتخذه الفنان بين الهدف والمشاهد ، والذي يؤلف وظيفته ، وبه ينقل رؤية منقحة لما تأمله مليا ، لا أن يحاكي فحسب .

في خضم البحث عن هذه الكلمة توصل جماليو الرومانسية الى ابتداع كلمة (التعبير) لوصف الغرض الجمالي الذي كانت كلمة المحاكاة تنطوي تحته . والنفسانيون ، من الجهة الاخرى ، وهم يشعرون ان العملية الفنية كانت من حيث الاساس عملية يتم بها تحوير الواقع تحويرا يجعله اقرب الى رغبات الفنان ، اخذوا يتوسلون بشتى المصطلحات يصفون بها ذلك التحريف الذي

تجريه الرغبة في الرؤية • وعلى الرغم من ان العديد من النقاد المحدثين يرفضون الرومانسية وعلم النفس كليهما ، حتى انهم يصرون على الحقيقة القائلة باننا في الفن لا تعنينا المحاكاة المحض ، وانما يعنينا هو اسباغ شيء من الشكل على المادة التي ما كان لها ذلك لو ان الامر كان مجرد استنساخ كاستنساخ آلة التصوير •

فالتراجيديا ، اذن ، ليست ، كما قال ارسطو ، محاكاة الافعال النبيلة ، لأن احدا ، حقاً ، لا يعرف ما هو الفعل النبيل ، او فيما اذا كان شيء كالنبل موجودا او غير موجود في الطبيعة خارج عقل الانسان • لاشك ان فعل اكيليز بجره جثة هيكتر حول جدران طروادة وتحت عيني اندروماكي التي كانت قد توسلت طالبة السماح لها بدفنه بما يليق به ، ليس في نظرنا فعلا نبيلا ، مع انه كان كذلك عند هومر الذي جعل من ذلك موضوع قطعة نبيلة في قصيدة نبيلة • ولا شك ، ايضا ، في ان العقل نفسه يمكن ان تتصوره موضوعاً لتراجيديا وموضوعاً لتمثيلية هازلة ، بحسب طريقة تناولها • وعلى ذلك فان قولك بان التراجيديا هي (محاكاة) فعل (نبيل) يعنى اتهامك بأنك تفترض ، اولا ، ان الفن والتصوير الفوتوغرافي شيء واحد ، وثانيا ، ان من الممكن وجود نبل فطري في الفعل تمييزا له عن الدوافع التي تؤدي اليه ، او عن النظرة التي ينظر بها اليه •

ومع ذلك ، فان فكرة النبل لا تنفصل عن فكرة التراجيديا التي لا يمكن ان تكون بدونها • فاذا لم تكن التراجيديا محاكاة ، او حتى تمثيلا لطيفا للافعال النبيلة ، فهي ولا شك تمثيل لافعال عدت نبيلة ، وهنا يكمن جوهر طبيعتها ، فما من احد قادر على فهمها الا ان يكون مؤمناً بعظمة الانسان وجلال شأنه • ان فعله فاجع احيانا ، لا دائما ، لان في الفواجع تجد الروح الانسانية فرصة لتكشف منتصرة على العالم الخارجي الذي يخفق في مغالبتها ، الا ان الفاجعة في التراجيديا ليست الا وسيلة لغاية ، وان ما يميز التراجيديا الحقة عن هذه

الاعمال الحديثة الكئيبة التي تتسمى بها هو ان الفنان انما في الاولى قد وجد نفسه قادرا على ان يدرك وان يجعلنا ندرك معه ان لناسه ولافعاله تلك الوفرة وذلك الشمول اللذين يحيلانهم الى اشياء نبيلة . فالتراجيديا تكون ، اذن ، عندما يكون الشعب ، برغم ادراكه التام لفواجع الحياة ، كما في اليونان البركليسية وانكلترا الاليزابثية ، واثقا ثقة كبيرة بعظمة الانسان ذي العواطف الجبارة والجلد المكين اللذين يتجليان كما اخذت بخناقه واحـدة من تلك الفواجع .

اما الذين يخطئون فيحسبونها شيئا جهما مكدرا ، الذين تفوتهم رؤية البهجة التي يلهمها احتفاؤها بعظمة الانسان ، فيخلطون ، لذلك ، بينها وبين اشياء ليس فيها سوى التعاسة وما يدعو للرثاء ، فانها لابد ان تكون عند هؤلاء نقيضة من النقائض ، بأن اسعد العصور واكثرها حيوية وثقة مما شهدها العالم حتى الآن - البركليسية والاليزبثية - ينبغي ان تكون هي نفسها التي خلقت اعظم التراجيديات وتلذذت بها اشد تلذذ . غير ان هذه النقيضة تنقض نفسها ، بالطبع ، بحقيقة ان التراجيديا في جوهرها ليست تعبيرا عن اليأس ، بل عن الظفر والانتصار على اليأس ، وعن الثقة بقيمة حياة الانسان . لو كان لشكسبير حقاً تلك (الفترة المظلمة) التي تخيل نقاده ومفسروه انه مر بها ، فانها ، فى الأقل ، لم تكن بمثل ظلام الكآبة والقنوط الذي يخيم احياناً على الارواح الحديثة . لقد حمل ، وهو في بؤرة تلك الفترة ، عناصر جلال عطيل وتأملات هاملت الحزينة ، ليرفعها عالية امام معاصريه ، قائلا بكلماته على لسان ميراندا :
« ايه ، ايها العالم الجديد الفج ، كم فيك من مخلوقات كهذه . »

ان لجميع الاعمال الفنية الجديرة بهذه الصفة نهايات سعيدة . وهذا في الحقيقة هو الذي يجعلها فنا ، وبه تؤدي وظيفتها . ومهما تكن طبيعة الحوادث التي تسردها ، حسنة او سيئة ، فانها تصوغها ، او ترتبها ، او تفسرها بحيث اننا نتقبل بسرور خواتيمها التي تصل اليها . لا نتقبل سواها . انها قد تأخذنا

الى عالم من الخيال المحض ، حيث الرغبة والحقيقة صنوان ، وحيث العالم تعاد صياغته على وفق هوى القلب ، او قد تكون الحصيلة اقتراباً من الحقيقة ، قل او كثر ، ولكن عليها دائما ان توفق بيننا بشكل ما وبين العرض الذي تقدمه ، والاختلاف في الانواع انما هو اختلاف في وسائل تحقيق هذا التوافق .

الكوميديا تغسل عثرات ابطالها الصغرى بالضحك ، والدراما تحل جميع المشاكل التي تثيرها ، والميلودراما ، التي تعزل الخير عن الشر بسطور بسيطة ، توزع ثوابها وعقابها بموجب مبادىء عدالة بدائية ترضي الارواح الساذجة بين مشاهديها الذين هم ليسوا على شيء من الفلسفة ما يمكنهم من مجادلة اخلاقيتها الساذجة ، ولا هم على شيء من النقد ما يحملهم على الاعتراض على الطريقة التي تخرق بها حوادثها البارعة قوانين الاحتمالية . والتراجيديا ، وهي اعظم الفن واصعبه ، لا يمكن ان تتبنى اياً من هذه الطرق ، ولكنها لا بد ان تبلغ نهايتها السعيدة بطريقتها الخاصة ، وعلى الرغم من ان نهايتها يجب ان تكون ، من حيث منطقها ، فاجعة ظاهرياً ، وعلى الرغم من انها يجب ان تخاطب الذين يعلمون ان الصالح مقضي عليه ، وان اجود الاشياء زائل اولا ، فان عليها ان تتركهم ، كما فعل عطيل ، مقتنعين بان الامر لكذلك . اننا مسرورون ، وينبغي لنا ان نسر ، لموت يوليوس ، ولكون لير قد اخرج في العاصفة .

يقول ميلتن انه قد عزم على تسويغ وسائل الله مع الانسان ، وعبارته ، اذا ما اخذت على سعتها ، قد تكون وصفاً لوظيفة كل الفن الذي يجب ، بشكل او بآخر ، ان يجعل الحياة التي يمثلها مرضية عند اولئك الذين يرون انعكاس صورتها في المرآة السحرية ، ويجب ان يشبع رغبات المشاهد ، او ان يوفق بينها في الاقل ، لا بالضرورة ، كما يقول انصار علم النفس الفرويدي السذج ، باشباع الرغبات الفردية المنحرفة غالباً ، بل في الاقل باشباع الرغبة الانسانية الشاملة في ان يجد في العالم شيئاً من العدالة ، شيئاً من المعنى ، او ، في القليل الأقل ، شيئاً من النظام مقبولا . ومن هنا كانت كل تراجيديا حقة ، مهما

عظمت ، توكيدا للايمان بالحياة ، واعلانا بأنه حتى اذا لم يكن الله موجودا في سمائه ، فان الانسان ، في الأقل ، موجود في ارضه .

اننا نرضى بتقبل الخذلان الخارجي الذي تصفه في سبيل الظفر الداخلي الذي تكشفه . تموت جولييت ، ولكن بعد ان تكون قد ابانت كيف يكون الحب شيئاً عظيماً متألقاً ، وعطيل يغمد خنجره بيده في صدره ، ولكن بعد ان يكشف عن عظمة الروح التي لا يكون الموت شيئاً ازاءها . لو كان قد مات في اللحظة التي طعن فيها نفسه ، فقضى وهو ما يزال يعتقد بالعالم اسود حالكا حلوكته قبل ان تتضح له براءة «دزديمونا» ، لكان العالم ، بنظره في الأقل خليقا باللعن ، ولكن شكسبير يبقيه حياً ليدرك خطأه ، ومن ثم ليموت غير قانط ، بل راضياً كل الرضا بالتوافق الفاجع في الحياة . ولربما كان امتع لو ان الناس تعلموا مما يعلمونه للطفل — بان الصالحين سعداء ، وبأن الامور تكون كما ينبغي لها — ولكن الاهم من ذلك ان يقدر الناس على الاعتقاد ، كما اعتقد شكسبير ، بأن الامور في العالم الخارجي مهما يكن شططها كبيرا ، فان للانسان مع ذلك عظمته ، وان الحب والشرف والمجد ليست كلمات بل حقائق .

وهكذا ، فالتراجيديا في العصور العظيمة لم تكن تعبيرا عن يأس ، بل كانت وسيلة بها انقذت تلك العصور نفسها منه . انها اعتراف بالايمان ونوع من الدين ، انها ضرب من نظرة الى الحياة وبفضلها تجرد الحياة من آلامها . ان الروح المثابرة القوية عند المؤلف التراجيدي تمسك بالشقاء فتتخذه وسيلة لانتزاع الفرحة من الوجود ، ولكن ينبغي الا ننسى انه انما قدر على ذلك بايمانه بعظمة الطبيعة الانسانية ، وبانه ، وان فقد الايمان الطفولي بالحياة ، فقد بقي له ما هو اهم من ذلك بكثير ، ايمانه بطبيعة الانسان . ليس على كاتب التراجيديا ان يؤمن بالله ، ولكنه يجب ان يؤمن بالانسان .

اذن ، اذا كانت (الروح التراجيدية) في الواقع ناتجة عن الايمان الديني الذي يمكن ، احياناً في الاقل ، ان يستعاض فيه عن الايمان بعظمة الله بالايمان

عظمة الانسان ، فانها يمكن ، بالطبع ، ان تؤدي وظيفة الدين ، فتيسر تحمل الحياة للذين يقاسمونها خيرها المضلل . انها تطهر ارواح الذين كان اليأس سيركبهم لولاها ، وتهون عليهم فكرة كون حوادث العالم الخارجي لا تتفق مع رغبات القلب ، وبذلك فانها تقوم ، بطريقتها الخاصة ، بما تقوم به جميع الاديان ، فتمنح المعقولية والمعنى للكون وتسوغه . ولكنها مثلما لها قوتها فلها ضعف كل انواع الايمان ، مادامت تحتمل الضياع كواقع — لا بل تضيع حتماً — وتنساب شيئاً فشيئاً الى مملكة الخيال ، تاركة فراغا يتسع شيئا فشيئا لهذا الخيال ليلجأ اليه .

- ٣ -

الواقع ان الايمان التراجيدي لا يكون له وجود الا في مرحلة معينة من تطور العقل الواقعي عند الناس . قد يكون لشعب بدائي ، مثلما كان للقدامى في الشمال ، مجموعة من الخرافات تراجيدية في جوهرها ، او قد تكون له (ولا بد ان تكون له) اساطيره السعيدة الطفولية التي تصل الى نهاياتها السعيدة الحتمية ، حيث الذين يشقون هم وحدهم (الجديرون) بذلك ، من حيث تمثل الحياة شيئاً مقبولا بيسر ومباشرة . ان مجتمعا مسرفاً في التعقيد ، مثل مجتمعنا ، لم يتجاوز تفاؤل الطفل الغر فحسب ، بل تجاوز ذلك الايمان القوي ، واكاد اقول البالغ ، بنبل الانسان ، والذي يميز كل سوفوكليس وكل شكسبير ، والذي ليس فيه خرافات تؤكد ان كل شيء سيكون حسناً في النهاية دائماً ، ولا فيه تراجيديات تدخل في روعه انه ارفع سموا في الروح على الفواجع الخارجية التي تحيق به .

هذا المجتمع الذي لا يثق بافكاره ، ويحتقر عواطفه ، ويدرك مدى قلة خطره في هذا الكون ، لا يستطيع ان يقص الا تلك القصص التي تزيد من معرفته بتفاهة بؤسه . عندما يتساقط ابطاله (تلك التسمية الخاطئة المحزنة التي تطلق على مخلوقات تسكن القصة المعاصرة) ، فانهم لا يسقطون ، مثل اوديب ،

بضربات من الآلهة ، بل انهم يسقطون ، مثل اوزوالد الفينك ، بمرض الزهري ، لانهم يعلمون ان الآلهة ، حتى ان كان لهم وجود ، فلن يشغلوا انفسهم بهم ، ثم انهم لا يستطيعون ان يعزوا الى انفسهم اهميته في الفن لا يؤمنون بها • ان ما يسمى تراجيدياتهم ليس لها ، ولا يمكن ان يكون لها ، واحدة من تلك النهايات الفاجعة الجليلة التي تبدو عند شكسبير وكأن الكون يردد صداها ، ذلك انهم لا يؤمنون بأن الكون يرتجف عندما تتقطع بهم اسباب الحب ، كما تقطعت بروميو ، او عندما يتدنس المكان الذي يجمعون فيه كنوزهم التافهة ، كخلوة عطيل المقدسة • فبدلا من ذلك ، يجثم بؤس حقير فوق بؤس حقير ، خذلان صغير يتلوه خذلان مثله ، ولا يعود اليأس قابلا للتحمل لانه لم يعد ذا مغزى او ذا اهمية •

ذات مرة قال أبسن على لسان احد شخوصه انه لا يقرأ كثيرا لانه وجد القراءة « غير ذات موضوع » • لقد اختيرت العبارة بذكاء لانها كانت تحتوي على تضمينات تتجاوز حتى التي كان أبسن يدركها بوعي • فماذا الذي جعل الكلاسيك غير ذي موضوع له ولنا ؟ أو ليست هي تلك المقدمات المستحيلة التي تجعل التراجيديا ما هي ، وتلك الافتراضات عن ان روح الانسان عظيمة ، وان الكون (مع ما قد يكون هنالك من آلهة) همه الانسان ، وانه ، بكلمة واحدة ، نبيل ؟ لقد رجع أبسن الى السياسات القروية للسبب نفسه الذي حمل معاصريه والذين جاءوا بعده ، كل بطريقته ، على البحث عن جانب من جوانب الانسان العادي وحياته العادية — فهنا ، في الاقل ، شيء صغير يكفيه ان يؤمن به •

فلنقارن ، آخذين هذه الحقيقة بنظر الاعتبار ، بين (تراجيديا) حديثة مع واحدة من الاعمال العظيمة من احد العصور السعيدة ، لا للحكم على حسناتهما التقنية النسبية ، بل للتحقق من المدى الذي تستحق فيه السابقة اسمها بتوصلها الى حل تراجيدي قادر على تطهير الروح ، او على المصالحة بين الانفعالات

والحياة التي تصورها • ولكي تثمر المقارنة خير ثمارها ، فلنختر (هاملت) من جهة ، ومن الجهة الاخرى مسرحية مثل (اشباح) التي كتبها اقوى الادباء المحدثين واقربهم الى النموذجية ، ولكنها بالاضافة الى ذلك واحدة من اعماله التي تكاد تنجو من التفاهة التي يصعب ان ينجو منها كل من يشعر ، كما يشعر كل العقل المعاصر ، بأن الانسان تافه بعض تفاهة •

ف (هاملت) امير (« في الفهم كأنه اله : ») يرى ان العالم اللامرئي قد اوكل اليه واجب تقويم اعوجاج لا ينال منه وأمه وعمه بقدر ما ينال من نظام الاخلاق في الكون • وهو ، بمحوه الذكريات الحمقاوات التافهات من ذهنه ، وبهجره توا درسه وغرامه ، استجابة لدعوة حسن الحظ له ليسهم في عمل جليل الشأن ، لم ينهمك (اولا) في العمل ، بل في التأمل والتفكير ، يزن ما وجه اليه من اتهام ، ويتأمل جلال التعقيد في الكون • وعندما يحين حينه ليموت يموت ، ليس مخذولا ، بل مظفرا • لم يكن الكون وحده الذي استوى متوازناً بعد اذ اختل بالجرم الضخم الذي ارتكبه الآثمان (« حيث لا شيء خير ولا شر ، بل هو الفكر يحيله ذاك او هذا ») ، بل بالفعل الذي اقام النصاب نال عقل جبار فرصته للتأمل اولا في نظام عظيم هو جزء منه ، ومن ثم في اظهار عظمة روحه باداء الدور الذي دعي ليؤديه في النظام العظيم • ليس لنا ان نيأس من عالم كهذا اذا كان فيه خلق كهؤلاء •

عد الآن الى (اشباح) — انظر هذه الصورة وانظر تلك • شاب ورث الزهري من ابيه • يعود الى قريته في الشمال وقد اصابه هذا الذي يعتبره مرضاً غامضا ، وهناك يعلم بألا امل له فيما اصابه ، فيقنع امه بأن تدس له السم • ولعل الحوادث تدل على ان القسس ينبغي ألا يسعوا في ابقاء الزوج والزوجة مرتبطين مالم يعرفوا ما يفعلون • ولكن ترى ما هذا العالم الذي لا يستطيع فيه اديب عظيم ان يستنتج شيئاً اكثر مما يستنتجه من اعظم اعماله ، وكيف تري يمكن ان تتظهر او ان نأتلف معه ونحن نراه في معرض التمثيل ؟ ليس

الفشل تاماً فحسب ، بل انه كذلك تافه ولا معنى له •

غير ان الرحلة من السينور الى سكاين هي بالضبط الرحلة التي قطعتها الروح الانسانية ، مستفيضة اثناءها الأمراء بالمرضى ، والآلهة بالامراض • اننا نقول ، كما يمكن لابسن ان يقول ، ان قضايا اوزالد الڤينگ اكثر «ارتباطا» بحياتنا من قضايا هاملت ، وان المسرحية التي يظهر فيها اكثر « واقعية » من الاخرى الاكثر اشراقا ، ولكننا بهذه النظرة نفسها مدانون • ان لنا ان نؤمن باوزالد ، ولكن ليس بامكاننا ان نؤمن بهاملت ، ويبرق الكون ضياءً • شكسبير يسوغ معاملة الله للانسان ، ولكن ليس عند ابسن نهاية سعيدة كتلك، وقد اصبح ما يدعى بالتراجيديا عنده مجرد تعبير عن يأسنا من ان عثورنا على تسويغ كذاك لم يعد ممكنا •

لقد اصيب النقاد المحدثون بالحيرة احياناً عند النظر الى حقيقة كون التراجيديا القديمة لا تعنى الا بالملوك والقصور، مما حدا ببعضهم حتى الى اتهام ارسطو بالسذاجة لافتراضه (ويبدو انه فعل) ان « النبل » الذي يقول بضرورته في التراجيديا يشير الى نبل المركز ونبل الروح ، وهم كثيرا ما اسفوا على شكسبير لعدم تكريه نفسه باكثر مما فعل لتناول المحن العمة التي تصيب العامة من الناس ، والتي تناولها الادباء من بعده بالحاح واستمرار • ومع ذلك ، فان الميل الى اقامة المشهد التراجيدي في بلاط ملكي لم يكن اعتباطا ، بل انه نتيجة لسهولة ايمانهم بالعظمة بمثل سهولة ايماننا بالضعة • يرى شكسبير ان الاردية والتيجان والاحجار الكريمة اكثر ما تناسب الانسان لانهاتناسب الظاهر الدال على جلال الباطن ، ولكننا نراها سخفاً ، اننا نرى الانسان الذي يرتديها قد صغر صغرا يدعو للرثاء • نحن لا نكتب عن الملوك لاننا لا نعتقد بوجود انسان جدير بان يكونه ، ونحن لا نكتب عن البلاطات لان الاكواخ تبدو لنا مساكن أنسب للمخلوقات التي تسكن فيها • ان اية محاولة حديثة لالباس الشخوص اردية وتيجاناً سوف تنتهي بأن تنبهنا الى وجـود تنافر

مضحك ، وان اية محاولة حديثة لمنحهم لغة متألفة كلغة شكسبير سنراها لغة طنانة ليس غير •

ان التراجيديا الحقة القادرة على القيام بوظيفتها وبتطهير الروح بالتوفيق بين الانسان وما يحيق به من بلاء لا تكون الا بفضل تشخيص او تجسيد يكون اشمل بكثير مما توحي به التسمية عادة • والرومانسيون ، المتحدرون من اسلافهم الكتاب التراجيديين ، والمرتبطين بهم بالسعي الى ان يروا العالم والطبيعة في لبوس من العظمة والجلال ، احبوا ان يتخيلوا ان للبحار او للسماء طرقاً تنصاع بها لهم ولأهوائهم ، تعصف اذ يعصفون ، وتبسم اذ يبسمون • غير ان الروح التراجيدية تسند موقعها بمسلمة ابعد مدى واكثر ابرارا • الانسان ، كما تراه ، يعيش في دنيا قد لا تكون تحت هيمنته ، ولكنها دائمة الالتفات اليه • فالانسان ، باحتلاله مركز الكون الذي لا معنى له الا عنده ، وبكونه ادنى قليلا من الملائكة ، حتى انه ، ان كان يعتقد بالله ، لن يتردد في تصوره على غرره شكلا ، ومتوجاً بتاج كالذي يلبسه هو او غيره ، سيرى ان لكل فعل من افعاله صدى يتردد في ارجاء الكون • ان لعواطفه شأناً عنده لأنه يؤمن بخطرها في كل زمان ومكان • ان مجرد كونه قادرا على ان يأثم (لا محدث قادر) يعني ان هذا الكون يراقب افعاله ، وعلى الرغم من انه زائل ، فان الهاً ينحني من اللانهاية ليوجه اليه الضربة القاصمة • ولقد كان بسبب عدم استطاعة اي ابسن ان ينحو هذا المنحى في التفكير أن انكمشت شخوصه ، وان فقدت « تراجيديته » تلك القوة التي تختص بها التراجيديا في حمل ذلك المخلوق الطموح المدعو بالانسان على الرضى بتعاسته ، ان امكن فقط حمله على الشعور بعظمته واهميته • ليس اوزوالد هاملت ، لانه اساساً قد فقد ذلك الرابط مع العالم الطبيعي وما فوق الطبيعي الذي كان للثاني • فلا شبح سيغادر العالم الآخر ليحذره او ليشجعه ، وليست له ثمة فضيلة و لارذيلة يمكن ان تكون كبيرة حقاً ، وعندما يموت ، فلن يكون لموته ولا لميتته شأن ــ عدا عند نفرهم على شاكلته ــ باكثر مما لجرذ يموت خلف ستارة •

اننا قد نسم الوهم الذي تنتعش به الروح التراجيدية بصفة المغالطة التراجيدية تمييزا لها عن المغالطة الوجدانية ، ولكنه وان يكن مغالطة ، فان كتابة التراجيديا لا تعتمد على وجوده فحسب ، بل وعلى وجود ذلك الشعور الديني الذي تعبر التراجيديا عنه ، والذي به يستطيع شعب مدرك لمتنافرات الحياة ان يستمع اليها ، مع ذلك ، وكأنها متناغمة • لا يمكن للانسان ، بدونه ، ولا لعواطفه ، ان يكون على درجة من العظمة او الاهمية تسوغ المكابدات التي يجرها وراءه ، والادب ، الذي يعبر عن حالة الشعب ، ينتابه اليأس حيثما كان من قبل يهلل جذلا • وكالايمان بالحب ، وكالاوهام الجبارة الاخرى التي وهبت الحياة قيمتها ، تعتمد المغالطة التراجيدية اساساً على ذلك الاعتقاد الذي يعتنقه الانسان بأن شيئاً خارج كيانه ، « روحاً ليست روحه » ـ سواء أكانت الله ، ام الطبيعة ، ام ذلك الشيء الاشد غموضاً والمدعو بالنظام الاخلاقي ـ يتحد به بالاهمية نفسها التي يضيفها هو على هذا او ذاك ، ويؤيده في شعوره باهمية افكاره وعواطفه • عندما يتلاشى ايمانه الغريزي بالتواصل بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، تضعف قبضته على الايمان الكابح ايضاً ، ولا يعود الحب او التراجيديا او غيرهما يكون هو الواقع الذي كانه ، لانه لم يعد ذلك القوي ، في ذاته التافهة ، القادر على الوقوف بمفرده في كون يزدريه بلا اباليته •

في كلا العالمين الحديث والقديم كانت التراجيديا ميتة منذ زمن بعيد قبل ان يتنبه الادباء الى هذه الحقيقة • فقد كتب سينيكا ميلودراماته الباردة وهو يحسب انه يقتضي اثر سوفوكليس ، ولعل درايدان كان يظن ان كتابه (في سبيل الحب) اضافات على شكسبير ، ولكننا استيقظنا في الوقت المناسب على حقيقة ان البلاغة الطنانة لا يمكن ان تخفي الحقيقة القائلة بان العظمة لا تزيف بعد ان يموت الاعتقاد بامكانيتها ، وبتحولنا عن البطل الى الانسان العادي افتتحنا عصر الواقعية • لم يعد امامنا خيار ، فاما البلاغة المجردة او التوجه الصريح الى أبناء جلدتنا الذين قد يكونون في اعلى من القرود في

درجات التطور ، ولكنهم لاشك ادنى بكثير من الملائكة حتى يتصوروهم يعنون بهم ، او انهم قادرون على رؤية حتى انبصيص من باطن اقدام الملائكة . اننا لم نعد نحكي الحكايات عن سقوط رجال نبلاء لاننا لا نعتقد بوجود رجال نبلاء . ان خير ما نستطيع بلوغه هو الشفقة ، وخير ما نستطيع عمله هو ان نشعر بالاسف على انفسنا . لقد نزع الانسان رداءه الملكي ، وانه لغي الابهة الملكية فقط تستطيع التراجيديا ان تتهادى تجر اذيالها .

- ٤ -

كان نيتشة آخر الفلاسفة العظام الذين سعوا الى ابرار تراجيدية الحياة . ان قولته المشهورة ــ « الحياة طيبة لانها مؤلمة » ــ تلخص في بضع كلمات نقيضة يائسة تكاد تخلو من معنى ، انساق اليها في سعيه الى عقلنة تصور مغرق في الخيال حاضر في كل مكان ولكنه قد اوسع تجليلا في كل مكان من سوفوكليس وشكسبير فانتصرا به على شتى تعاسات الحياة . غير ان الحقيقة كون نيتشة لم يستطع حتى المحاولة في ان يقرر ، بغير لغة العقل ، موقفاً هو ذاته غير عقلي ، وهو ذاته لا مندوحة له عن التحليل العقلي ، لدليل على البعد الذي بعد به (بعقلنة ميول العقل البشري) عن امكان الحل التراجيدي الذي كان يريده . ان ما في كتاباته من التشوش والعنف الشبيه بالجنون تتكشف بالمقارنة التي يعقدها مع جلال كتاب التراجيديا الذي اعجب به ، فما اعظم خيبته !

ثم ان هذا الفشل قد احاط به ما احاط بجميع المساعي الحديثة التي سعت الى ما سعى اليه ــ وهو ان لابد لكل تراجيديا من بطل ، ان لم تكن مجرد اتهام ، لا ابرار ، للعالم الذي تقع حوادثها فيه . التراجيديا ، كما يقول ارسطو ، محاكاة لفعل نبيل ، ونيتشة ، بكل تحمســه لكتاب التراجيديا الاغريقيين ، قد شله عجز الحداثة الشامل عن رؤية الانسان نبيلا . ومن هذه المتاهة ، من حاجته للعثور على بطل يمنح الحياة ما رآه هو المسوغ الوحيد

الممكن ، ولدت فكرة الانسان الخارق (السوبرمان) ، غير ان هذا الانسان الخارق كان كائنا مفترضاً مقدرا له أن يكون ما كانه الانسان فعلا في اعين كتاب التراجيديا العظام ــ مخلوقا (كما قال هاملت) : « لامتناهياً في قدراته ، وفي ادراكه الكيف ، كأله . » هكذا عاش نيتشة ، نصف في الماضي بتحمسه الادبي ، ونصف في المستقبل باحلامه الجليلة ، ولكن على الرغم من كل اصراره البادي في تسويغ الوجود فانه لم يستطع ان يجد الحاضر مقبولاً باكثر مما وجده الباقون منا . لقد قال ان الحياة ، في الواقع ، ليست الآن تراجيديا ، ولكن لعلها ستكون عندما يحال الانسان ـ القرد الى بطل ، وفيما كان يحاول ان يرى في ذلك الكفاية ، اصيب بالجنون .

لقد اخفق ، كما يجب ان يخفق كل المحدثين الذين يسعون سعيه لاحتضان الروح التراجيدية على انها ايمان ديني ، وذلك لأن انبعاث ذاك الايمان ليس ظاهرة عقلية بل ظاهرة حياتية ، شيئاً لا يمكن التوصل اليه بالتفكير ، بل بالعكس ، انه شيء يولد من ثقة غريزية بالحياة ، ثقة اقرب الى تمسك الحيوان دون اعتراض بخطة الطبيعة من قربها الى العقل الناقد الذي هو خصيصة انسانية في كل تطورها . وهو ، كغيره من انواع الايمان الاخرى ، لا يمكن اقتناصه بمجرد التوصل الى اعتقاد عقلي بان ذلك امر مرغوب فيه .

لقد اكتشف علم النفس الحديث (او أيد في الأقل) الحقيقة القائلة بأن الرغبة ، تحت ظروف معينة ، تؤدي الى الايمان ، وباكتشافه ايضا انه كلما كانت العقلية اشد بدائية كانت اراؤها اكثر خضوعاً لرغباتها ، فقد توصل الى استنتاج ان خير العقول هو الاشد مقاومة للنزوع الى الاعتقاد بشيء لمجرد كون الاعتقاد به مانع او نافع . ولكن على الرغم مما يبدو على هذا الاستنتاج من اقناع للجانب العقلي ، فانه يخفق في ان يأخذ بالحسبان انه في كونٍ سيء التكييف للحاجات الانسانية ، تمييزا لها عن الحاجات الحيوانية ، ككوننا هذا ، فقد تمنح هذه القدرة على ارادة عقيدة ما نفعاً كبيرا ، كما فعلت ، مثلا ، في القضية

التي نناقشها ، حيث اتاحت لشكسبير بدائل عن الايمان التراجيدي لم يستطع نيتشه التوصل اليها • ان العقل الخالص ، غير المتأثر بالرغبة ، وغير القادر تبعاً لذلك على اختيار رأي دون آخر لمجرد متعته او نفعه فحسب ، يكون دون ريب اكمل اداة نسبياً للبحث عن الحقيقة ، ولكن السؤال (والظاهر ان الجواب سيكون بالنفي) هو فيما اذا كانت روح الانسان تستطيع تحمل الحقيقة الموضوعية المجردة والقاسية او لا تستطيع •

ان اناسا بسطاء في عصور معينة قد اعتبرت الفعل الذي يجرى على مسرح الكون امرا في طبيعة (الكوميديا الآلهية) ، اي امرا سوف يبلغ نهايته بعبارة « وعاشوا بعد ذلك بثبات ونبات » • وآخرون ، اقل سذاجة ، وبالتالي اكثر ادراكا لفقدان التوافق الذي لا يستطيعون تجنبه ، من حيث ظاهر الاحداث في الأقل ، قد اضفوا عليه شكلا فنياً آخر ، واطلقوا عليه اسم (التراجيديا الآلهية) ، متقبلين النكبة كما تتقبل نكبة احد العطيلين لجلالها • الا ان التراجيديا ، آلهية كانت ام لم تكن ، يجب ـ ولابد ان نكرر ـ ان يكون لها بطل • وكما نرى فان مجد الله ومجد الانسان كلاهما قد غادرا هذا الكون • قد يكون نفاذ الكوني مضحكاً او قد يكون محزناً ، ولكنه ليس له ما للتراجيديا من مكانة ووقار ، ولا تتقبل منه ان يكون كذلك •

ومع ذلك ، فان حاجتنا الى مواساة التراجيديا لم تزل بزوال قدرتنا على تصورها • والواقع ان التنافر ، الذي يقع حله على عاتق التراجيديا ، قد تفاقم بدلاً من ان يتضاءل • ان عواطفنا وخيبة آمالنا وعذاباتنا تظل مهمة في نظرنا ، وان لم تكن كذلك لغيرنا ، وتظل تلح علينا الحاحاً يستحيل معه علينا اقصاؤها ، على تفاهتها المحض كما تصفها عقولنا • ومع ذلك ، فبغياب الايمان التراجيدي او غياب امكانية بلوغنا اليه ، لا يكون امامنا من وسيلة تنجح بها في منحها الوقار الذي لا يسهل تحملها فحسب ، بل ويحيلها الى مسرات ، كما احالتها العصور العظيمة • ان موت التراجيديا ، كموت الحب ، واحد من تلك المصاير

الانفعالية التي ينتج عنها ان يزداد العالم البشري ، تمييزا له عن العالم الطبيعي ، جدباً ومحلا .

قال ساتتايانا في عبارته المشهورة ان الشعر « دين لم يعد يؤمن به احد » ولكنه مع ذلك يعتمد على قوته في ان يحيي فينا ضرباً من القبول الوقتي او المشروط ، وكلما ازداد قربا الى بعث توهم الايمان ازدادت قوته كشعر . كانت (الروح التراجيدية) في وقت ما ايماناً حياً انجبت بتراجيديات مكتوبة . اما اليوم فتلك التعبيرات عن الايمان العظيم قد سقطت ، لا في مجرد الشعر ، بل في لون من الشعر ابعد ما تكون مقدماته عن امكان القبول به ، ما دمنا لا نكاد ندرك الا جزءا غامضاً من معناه .

اننا نقرأ التراجيديات ولا نكتبها . ان الحل التراجيدي لمشكلة الوجود، التصالح فى الحياة عن طريق الروح التراجيدية ، ليس الآن سوى قصة تحيا في الفن . وعندما يصبح ذاك الفن عديم المعنى تماماً (وقد يصبح) ، وعندما تتوقف لا عن كتابة لتراجيديا فحسب ، بل وعن قراءتها ايضا ، عندئذ ستضيع وتنسى جميع الاحاسيس الحقة ، يوم يصبح تحول الدين الى فن ، وتحول الفن الى وثيقة ، كاملا .

كريستوفر كودويل " جورج برنارد شو : دراسة عن البرجوازي الأمثل "

« انسان طيب وقع بين الغابيين »

لينين

نال شو مركزا مرموقاً بين افراد (الطبقة المتوسطة) ، هنا وفى امريكا ، باعتباره يمثل الفكر الاشتراكي • ان قضية شو ماتعة وذات دلالة في كثير من الوجوه ، وهي دليل على مدى صلابة الوهم البرجوازي • فالبرجوازي قد يكون ملماً بالماركسية ، وشديدا في تهده للنظام الاجتماعي ، وحريصاً على تغييره ، ومع ذلك فلا يؤدي كل هذا الا الى خبط عشواء عقيم في الهواء ، لأنه يعتقد ان الانسان حر في ذاته •

وشو فوضوي سابق ، نباتي ، وعضو في الجمعية الفابية ، ثم اشتراكي فاشيستي في سنواته الاخيرة • انه ، ولا شك ، اشتراكي يوتوبيائي •وقد أيد فكرته عن اليوثوبيا فى (Back to Methusolah) ، جنة القدامى الذين قضوا ايامهم في (التفكير) ، على الرغم من انشغال الشباب الخلي بالعمل (الفعال) في الخلق الفني والعلمي •

ثم كشف شو عن ضعف اشتراكيته المتميزة بالبرجوازية وعن جوهرها • انها تتمثل في منح الاولوية للتأمل الخالص ، حيث يكون المرء منفردا ، مجردا

من التعاون ، ومحاطا بعالم خاص ، وهو عندئذ يكون حرا كلياً ، حسب التفكير البرجوازي•أفليس هذا هو وهم العالم ؟ كلا لأن العالم ليس فكرا (خالصاً)، انه فكر يؤيده الفعل ، متذوقاً كل تأملاته على مائدة الواقع • انه الفكر كما ينبغي له ،مارا دائماً بحركة جدلية بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجي • شو يكره هذا الضرب من الفكر • انه يكره العلم الحديث ، ليس من حيث ضعف انسانيته ، كما ينبغي ، بل انه يكرهه من حيث جوهره ، ومن حيث سماته الاجتماعية ،ومن حيث كل خير في دوره النشط الخلاق •

هذا مشهد مألوف : الفكر اذ يحاول السيطرة على الواقع المناويء بالفكر (الخالص) • انه لمن ضعف الانسان أن يحسب انه بتراجعه الى مخيلته يستطيع ان يستنبط مقولات او تعاويذ سحرية تمكنه من اخضاع الواقع بالتفكير والتـأمل • انها غلطة الرجـل (النظري) ، المتنبيء ، الصـوفي ، الميتافيزيقي ، وانها بشكلها المرضي ، غلطة العصابي • انها الاثر الذي بقي فينا جميعاً من البدائي المؤمن بالسحر • وهي في شو تتخذ شكلا يتميز بالبرجوازية• انه يرى ان الحقيقة توصل الى الحرية ، ولكنه يرفض ان يرى ان هذا الفهم نتاج اجتماعي ، وليس شيئاً يستطيع الرجل الماهر ان يجده بمفرده • ثم انه يعتقد ايضاً ان الانسان قادر على ان يستخرج من روحه الافلاطونية حكمة خالصة على هيئة افكار تسود العالم ، وان يستنبت من الجدل والاستنتاجات وعياً جديدا أرفع ، دون فعل اجتماعي •

من الملحوظ ان الفنان الحق ، كالعالم الحق ، لن يرتكب خطأ كهذا ، فكلاهما يجد ان نفسيهما ترتبطان بالواقع باستمرار ، انهما يريدان الواقع ويبحثان عنه في الخارج •

ان الواقع شيء واسع وقاس ، وبعد ازدياد معرفة المرء به ، سيجده يزداد تعقيدا • ومعرفته تقتضي الجهود الاجتماعية المتجمعة لاجيال من الناس • فلقد غدا العلم على درجة من التعقيد بحيث لا يأمل الرجل الفرد الا ان يمسك

بطرف صغير منه . ان الحلم القديم يجمع اطراف المعرفة في رجل واحد قد تلاشى . فلا بد للناس ان يقنعوا بالتعاون في خياطة بضع غرزات في النسيج الشاسع ، بل حتى هذه الغرزات قد تكون من التعقيد بمثل ما كانت النقوش الكبيرة الاسبق لأي نيوتن او داروين .

وشو ، مع فرديته البرجوازية ، لا يصبر على الحدود التي يضعها العلم في عقل واحد على سيادة الواقع . انه لا يستطيع ان يسيطر على جهاز العلم ، لذلك فهو يزيحه جانباً كعمل من اعمال السحر . يقول شو انه لمن اللغو القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميل عن الارض ، وان الانتخاب الطبيعي غير طبيعي . فبدلا من هذه المفاهيم التي امكن التوصل اليها بالجهد الجهيد ، يتقدم شو بافكار يطلع بها من رغباته الخاصة ، كتلك التي يطلع بها صوفي هندي يضع بها النظريات عن العالم . وبعد ان يزيح العلم كله كهراء ، يعيد شو كتابة تاريخ الواقع بلغة (قوة الحياة) عند عراف ساحر ، فعلم الفضاء الذي وضعه شافيان بربري ، ومثالي . ويسيطر شو على هذه البيئة القاسية المحزنة الخشنة بالاسلوب العصابي المألوف ، بأن يفرض عليها سلسلة من الاوهام التخيلية من طراز تمني تحقق الاماني . ولا يعني هذا ان شو احمق ، بل انه أسير عقل حاد بطبيعته . ان حدة عقله نفسها جعلت فيه من الزهو ما خيل اليه معه ان لا بد له ان يجمع اطراف المعرفة دون عون اجتماعي ، بل بالعقل المحض وحده . انه لا يعترف ، الا عجلا ، بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة . وهكذا نجد في كونياته اثرا يشبه ما لذلك العراف الساحر اللامع الذي يضع النظريات عن الحياة . وبما ان العاقل السوي ما يزال تحت تأثير تنظير بربري مماثل ، فلا عجب ان لم يكتشف بعد الفجاجة في كل فلسفة شو . انه البرجوازي يخاطب البرجوازي .

انه لمن الهمجية ان تؤمن بالفعل دون الفكر ، فذاك من بدع الفاشيست . وانه لا يقل عن ذلك همجية ان تؤمن بالفكر دون الفعل ، فذاك من بدع الفكر

البرجوازي • ان الفكر أشل — او انه يسابق كالآلة التي لا تجد ما تطحن — ان هو اوقف عن الفعل ، فالفكر عون للفعل • الفكر يقود الفعل ، ولكنه من الفعل يتعلم كيف يقود • الوجود سابق على المعرفة تاريخياً ، فالمعرفة تتطور كامتداد للوجود •

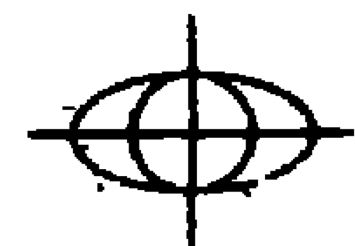
ان عقيدة شو الغريزية البرجوازية باولوية الفكر الفردي لا يتضح ، بالطبع ، في كونياته المضحكة ويوتوبيته البغيضة فحسب ، بل وفي بايولوجيته البتلرية حيث مختلف الحيوانات تقرر ان كانت تريد رقاباً طوالا وما الى ذلك ، فيكون لها ما تريد بتركيز اذهانها عليه • وعلى الرغم من الجانب المضحك في هذه اللاماركية البتلرية الجديدة ، فان لها تأثيرا عاطفيـا هائلا على العقـل البرجوازي • انها تستهويه الى حد انعلماء متزنين ، حتىباعترافهم بعدم وجود ذرة من دليل تؤيد هذه الفرضية وبوجود كل دليل يؤيد العكس ، يصرون على منحها استحسانهم الوقتي ، لأنها تبدو لهم (لطيفة) جدا • ان العقل المأخوذ بالمفاهيم البرجوازية عن الحرية والحكم الذاتي لعقل الفرد يبدو انه يعد ببديل عن الجنة التي تنكرها عليه الجبرية •

ما كان لكل هذا اهمية تذكر لو ان فابية شو لم تنسحب على كل اعماله فتجردها من كل قيمة فنية وكل قيمة سياسية ايضا • فبسبب ايمانه باولوية الفكر المنعزل ، خلت جميع مسرحياته من الانسانية ، لأنها تمثل الكائنات البشرية كعقول تمشي • ولكنها ، لحسن الحظ ، ليست كذلك ، والا لقضي على الجنس البشري منذ امد بعيد في بعض الاحلام الخيالية للمنطق وللميتافيزيقا • الكائنات البشرية جبال من الكائنات اللاواعية ، تسير في شعاب الغريزة والحياة البسيطة تلمع على قممها احياناً التماعات فسـفورية من الوعي • وان التمـاع الوعي الفسفوري هذا يستقي قيمته وقوته من الانفعالات ، من الغرائز ، انما شكلها فحسب هو الذي تستقيه من اشكال الفكر العقلي • وخلال عصور وعصور كان الانسان يسعى ليزيد من شدة هذا الوعي : الفنان بالتسامي بالانفعالات

وتكثيفها ، والعالم بجعل الشكل العقلي اشد امتلاء واكثر واقعية ، وكلتا الحالتين تجريان بالتهاب المزيد من الكائنات باللهب الخفيف . ان شو مأخوذ ، على كل حال ، با اللهب (الخالص) ، بالتماع الفسفور منفصلا عن الكائن . ان افكارا تتجرد هكذا تغدو فارغة وصغيرة ولا تدخل الاذن الا كصوت ضربات سحيقة البعد . لقد اصبحت مسرحيات شو أشبه « بياليه لمخلوقات غير ارضية من الاصناف عديمة الدم » .

ان هذا الوعي المزيج من الفكر والشعور لا يكون مصدرا من مصادر قوة المجتمع ، وانما هو جزء منه . ان المجتمع ، بمصانعه وعماراته وصلابته المادية ، دائم الحضور لدى الكائن الواقعي ، وهو نوع من الخزين للمجهول ، للاوعي ، للا منطق في كل انسان ، بحيث نستطيع ان نقول ان حياة الانسان الواعية ليست سوى ومضة متقطعة فوق كتلة وجوده ككل . ثم ان هنالك ثمة ضرباً من الصلابة المتقرنة في الجزء الواعي من المجتمع يقاوم التغير حتى عندما يكون التغير جارياً ؛ تحت هذه التعميمات ، في المادة وفي التقنية وفي تفاصيل الكائن الواقعي . وهذا يثير في كل انسان توترا هو القوة المحركة في المجتمع ، فتنتج الفنان ، والشاعر ، والنبي ، والمجنون ، والعصابي ، وكل الشكوك الصغيرة ، واللا منطق ، والاهواء ، والانفعالات اللامعقولة المفاجئة ، وكل فرحة ورهبة ، وكل ما يجعل الحياة كما هي عليه ، فتفتن الفنان وترعب العصابي . انها جماع القلق الثوري ضد المحافظة . انها كل ما لا يمكن ان يقنع بالحاضر ، فتجعل العشاق يملون الحب ، والاطفال يفرون من سعادة احضان الوالدين ، والناس يبددون جهودهم فيما لا ينفع .

هذا المنبع لكل الافراح والاتراح هو التفاوت بين كيان الانسان ووعيه ، وهو الذي يسير وينشط الحياة . والان ، كل هذا التوتر ، كل ما هو تحت السطح العقلي الميت ، قد امحى عند شو . ان (الحب مدى الحياة) ، وهو البديل اللاهوتي الفج لهذا الكائن الواقعي الفعال ، هو نفسه فكرة



عقلية ، ولذلك فان شخوصه ليسوا من البشر ، فكل صراعاتهم تقع على صعيد المنطق ، دون ان يحل أيا منها ـ اذ كيف يستطيع المنطق ان يحل تناقضاته الازلية التي لا تصطنع الا في العقل ؟ ان هذا التوتر يخلق « ابطالا » ، مثل القيصر وجان دارك ، يستجلبون الى الوجود ، بتوجيه م نالتجربة ، قوى ضخمة من الموهبة التي لا يعلمون شيئاً عن طبيعتها ، ومع ذلك فيبدو ان التاريخ نفسه يطيعهم ان ابطالاً كهؤلاء لا يستطيع شو تصورهم • انه مضطر الى افتراض ان كل ما قاموا به كان بارادتهم الواعية • وعلى ذلك فهؤلاء الابطال في نظره لا يعدون ان يكونوا شخوصاً صغارا وردوا في كتاب من كتب التاريخ البرجوازي ، وليسوا من البشر ، ناظرا الى حياتهم بسكينة وكأنهم مجرد اوراق امتحانية عن «تيارات التغير الاجتماعي » • ليست هذه المسرحيات من الدراما في شيء ، فهي ليست فنا ، بل هي مجرد مناقشات ، وهي ككل المناقشات ، لا تضع الحلول ، وتفتقر الى النهاية التراجيدية والتطور الزمني او الوحدة الفنية •

وشو ، لهذا السبب ايضاً ، يمثل الارستقراطي العقلاني • فانت لن تجد في مسرحياته م نلايستطيع ان يعبر عن دوافعه بالمنطق وبكل دقة عند الطلب ، الا اذا كان شخصية مضحكة او من الدرجة الثانية • اما الممثلون فهم لاشيء ، انما المفكرون هم كل شيء • فحتى الرجل الذي يكون في واقع الحياة قوياً ، مرعباً ، بليداتماماً ـ صانع الاسلحة في (الميجر بربارا) ـ لا بد ان يتحول الى نظري لامع قبل ان يكون له شيء من التأثير على المسرح ، كما يظن شو • ولكننا جميعاً نعرف ونعجب بالشخوص المجردين من القدرة على الصياغة العقلية والذين يظهرون بتأثيرهم في الواقع أنبل واعظم واقوى واعمق أثرا من اي من رفاقنا العقلانيين • اننا نعلم ان الفكر ، في كل الاحوال في الحياة ، لا يكفي وحده لتسيير العالم ، واننا ندرك هذا من ولائنا للفن « الخادع » و « اللا عقلاني » ، الفن الذي يتحدث الى تجربتنا وحدها ،

فيحيلها الى وعي انفعالي خالص • لا يظهر في مسرحيات شو اي من الشخوص الذين كان لهم شأن في حرب او فن او حكم او اخلاق في تاريخ العالم • انه لا يستطيع ان يرسم شخصية مؤثرة دون ان تكون مجادلة ماهرة في الجدلية البرجوازية • يتكشف هذا الضعف بالطبع في شخوصه البروليتارية ، كالبروليتاريين في دار الجيش في (الميجر بربارا) ، فهم لا يزيدون على صور كاريكاتيرية • انما هم (بالثقافة) وحدها يمكن ان ينالوا الاحترام ، كالسائق في (الانسان والانسان الخارق) •

وبناء على ذلك ، فان عالم شو المثالي ليس عالماً شيوعياً ، ولكنه اشبه بعالم ويلز الذي يحكمه العقلاء من الساموراي ويقودون العمال الفقراء المشوشين ، عالم فاشي • ذلك لأن المفكرين البرجوازيين المأخوذين بالرأي الباطل عن طبيعة التحرر يساقون بالتناقض الكامن في هذا الرأي الى نقيض التحرر ، الفاشية • ان يوتوبيا شو عالم مرسوم مفروض من الاعلى فيه النظام بيد البيروقراطية المفكرة • ان عالماً كهذا ينكره عالم الشيوعية حيث الجميع يساهمون في الحكم ، والمفكرون النشطون ، الذين ليسوا منفصلين عن الحياة ، يتعلمون من العامل الواعي بمثل ما يتعلم العمال الارشاد من الفكر • ان الثغرة الطبقية المصيرية بين الفكر والفعل قد ردمت • ان هذا العالم ، الذي يمكن فيه استبدال الموظفين غير المؤهلين ، يقع على الجانب المعاكس للحلم او الكابوس الفابي ، اليوتوبيا الطبقية حيث الطبقة الحاكمة الأن تتخذ شكل بيروقراطية ، عقلانية ، مدربة ، دائمة ، تسوس قوى الدولة (لخير) البروليتارية • كان هذا العالم حلماً بهيجاً عند الطبقة المتوسطة التي لم تملك العالم يوماً ، كالرأسماليين ، ولا وثقت يوماً من انها ستملكه ، كالبروليتارية • وانه لحلم لن يتحقق ذاك الذي يمنع الفكر عن البروليتاري ويجعله حصناً للرجعية والفاشية • شو ما يزال مأخوذا بفكرة ان الحرية ضرب من الدواء يمكن ان يفرضه رجل حسن النية على عامل (جاهل) من خارجه • تلك

الحرية دواء البرجوازي لا العامل • انه لا يرى ان المفكر والعامل لم يملكا بعد هذه الحرية الثمينة ليهباها ، فهما ما يزالان حبيسي مقولات عصرهما ، والشيوعية هي الخلق الفعال للحرية الحقة التي لا يمكن ان يمنحها احد لأحد• انها رحلة استكشاف ، ولكننا واثقون من أمر واحد • ان الحرية التي حققها الرومان ، والاقطاعي ، والبرجوازي ، ثبت زيفها بدليل انهم ظنوا ان الطبقة الحاكمة تستطيع ان تجدها ثم تسبغها على المجتمع • ولكننا نرى انهم فشلوا ، فالانسان في كل مكان ما يزال في القيود ، وذلك لانهم لم يشتركوا في البحث عنها مع عبيدهم وقنهم ، او البروليتاريا المستغلة • انهم لم يفعلوا لانهم لو فعلوا لما عادوا طبقة حاكمة ، وهو ما لا يكون قبل ان تتطور القوى المنتجة الى مرحلة لا يكون معها ضرورة لوجود طبقات حاكمة • وعليه ، فقبل ان يبحث المفكر الحسن النية ، مثل شو ، عن الحرية الصعبة ، عليه اولا ان يسهم في تغيير نظام العلائق الاجتماعية الى نظام يتسلم فيه جميع الناس ، لا طبقة واحدة ، زمام المجتمع في ايديهم • لتحقيق الحرية ، على المرء ان يحكم نفسه ، ولكن بما انه يحيا في مجتمع ، وان المجتمع يحيا بعلاقاته الانتاجية ، فهذا يعني انه لكي تتحقق الحرية للناس ، يجب على المجتمع ان يسيطر على علاقاته الانتاجية • ان من يريد ان يحكم نفسه يفترض ان المجتمع لا تحكمه طبقة لا يكون هو فردا منها • البحث عن الحرية لا يكون الا في دولة لا طبقية ، فحيث المجتمع يحكم نفسه بنفسه يستطيع ان يتعلم طرق الحرية الصعبة • ولكن كيف يتم ذلك وسوق المساومات هو الذي يخطط مصيره او يسيطر عليه ، بل تديره شركة متألفة من الساموراي ؟ كيف يمكن لساموراي مفكر ان يتفق ، بينما لم يسبق ان اتفق فيلسوفان مطلقاً على الحقيقة المطلقة والعدالة ؟ ليس ثمة الا حكم واحد للفكر غير المتناهي ــ الفعل • ولكن في عالم يسيطر عليه الفكر ، بينما على الفعل ان يمسك لسانه ، كيف يمكن حل القضية ؟ ان الفعل يتخلل كل مسام المجتمع فحياته بما فعل كل انسان ، ولكنه يتمزق حالما يسيطر على شكله فكر قلة محظوظة ومعزولة عن فعل الاكثرية •

مادام شو ينكر صراحة الحقيقة الجوهرية في ان الفكر ينبع من الانسان ، وان الانسان يغير وعيه بتغير علائقه الاجتماعية ، وهو تغير ناشيء عن الضغط الواقع على الإنسان عندما يكون ادنى من تلك العلائق ، فانه لا بد ان ينكر ايضا فاعلية الفعل الثوري بالمقارنة مع النشاطات الدعائية ، ان يعتقد ، مثل ويلز ، بأن الوعظ وحده يمكن ان يحرك العالم . ولكن العالم يتحرك ، وعلى الرغم من انه يتحرك خلال الوعظ وبه ، فان ذلك لا يعني ان كل انواع الوعظ تحركه ، بل انه يتحرك بذلك الوعظ الذي يتحرك على وفق قانون حركة العالم الذي يتقدم على خط الفعل ويقطع اتجاه الحوادث . ومع ذلك ، فان المفكر البرجوازي يحسب دائماً انه مهما يكن ما يعتقد انه الحقيقة المطلقة والعدالة ـــ النباتية ، او المدخولات المتساوية ، او التطعيم المضاد فان بالامكان فرض ذلك الاعتقاد على العالم بالجدل الناجح هكذا هي مسرحيات شو .

الا ان شو يواجه متاهة هنا . ان عليه ان يفرض حقائقه المطلقة على العالم بعملية النقاش المنطقي . غير ان عالم غير المفكرين ، او النصف مفكرين ، الذي يريد ان يفرضها عليه ، لا بد ان يكون بالضرورة ادنى عنصر في الخلق ـــ مجرد عمال ، مجموعة من صغار اللامفكرين ، كتلة لدنة عديمة الشكل انقذها ارباب الخلق المفكرون من الكارثة بتسلطهم الآلهي . كيف يمكن للمرء ان يدخل الادراك في مخلوقات كهذه ؟ ما الذي يمكن ان يستهوي هذه العقول الطفولية الطائشة ؟ على المرء ، بالطبع ، ان يعاملهم كما يعامل الاطفال ، ان عليه ان يحلي حبوب التعقل بالمفارقات ، وبالمرح ، وبالحوادث الحية . الخارقة للطبيعة .

وعلى هذا ، فقد حالت عقيدة شو باولوية الوعي العقلاني دون ان يصبح فناناً ، مثلما حالت العقيدة ذاتها بينه وبين ان يصبح مفكرا جادا ، او قوة حقيقية في الوعي المعاصر . لقد اصبح مهرج العالم ، وبما ان رسائله كانت دائماً مغلفة بسكر المرح ، فقد اخذت دائماً على انها مضحكة . ان البرجوازية البريطانية ، التي تجاهلت ماركس ، وحطت من قدر لينين ، والقت بامثال

توم مان في السجن ، نظرت الى شو بتسامح الخلوق على انه نوع من مهرجي البلاط • والناس الذين اتقصهم اتقصوه ، فالسكر الذي وضعه على حبوبه منعتها من ان تفعل فعلها •

ماركس ، بخلاف ذلك ، لم يسع الى اظهار (رأس الملل) بشكل يستهوي عقل البرجوازية البريطانية المتعب ، ولم يحاول ان يكون كتابه اكثر الكتب بيعاً ، ولا ان يبرقع اراءه بنجاحات وست اند • انه لم يجر مقابلات فكهة مع الصحافة المعاصرة • لم يكن اســمه معروفا الا عنــد قلة من الانكليز من معاصريه ، بينما اسم شو معروف عند الملايين • ولكن بما ان ماركس قد اعلن رسالته بجد ، وعامل البشر كانداد له ، فقد استقبلت رسالته بجد وبقبول حسن • ولما لم يكن يعتقد ان الفكر يحكم العالم ، وانما على الفكر ان يسير في مجرى الفعل ، كان فكره اكثر خلقا للعالم من اي فرد آخر ، فهو لم يسبب وجود مدينة جديدة على سدس سطح العالم فحسب ، بل ان جميع العناصر الثورية في العالم تتجمع حول فكر ماركس ، وكل السياسات المعاصرة تتخذ اهميتها من كونها مع ماركس او ضده •

ليس ثمة رد في القول بأن عقل ماركس اعظم من عقل شو • لا شك لو ان شو كان ماركس لكان ماركس فعلا • وما من احد وضع معيارا لقياس العقول بذواتها ، ما دامت العقول لا توجد بذواتها ، بل بصدق فاعليتها • كان كلا شو وماركس من ذوي العقول النافذة ، كما يستدل على ذلك من كتاباتهم ، وكلاهما كانايدركان بالتجربة انهيار العلائق الاجتماعية للبرجوازية الجشعة ، غير ان عقل احدهما استطاع ان يقفز الى المستقبل ، بينما بقي الثاني دائما حبيس مقولات البرجوازية التي يزدريها • وبما ان شو قد ادى رسالته بتعاظم وبدون احترام ، ناظرا الى الجنس البشري بنظرة متعالية ، فقد قرئت رسالته كثيرا ولوحظت قليلا ، والرسالة نفسها تفضح كل الزيف واللاواقعية التي احاطت بادائها •

لقد قرأ شو ماركس في بواكير حياته ، فكان له بذلك الخيار في ان يصبح ثورياً خطرا بدلا من ان يكون مصلحاً مشهورا يحلم بعالم تنقذه طبقة متوسطة متحولة . لقد قرر انه ، على الرغم من ان ماركس قد كشف له عار الحياة البرجوازية وزيفها ، سيرفض الاعتراف بضرورة الاطاحة بهذه الطبقة المتهرئة على يد طبقة المستقبل . ومنذ تلك اللحظة اقسم شو على نفسه .

يتضح قراره هذا في تاريخه الشخصي . فهو قد ولد في عائلة من الطبقة المتوسطة تدهور وضعها المالي ومركزها الاجتماعي الى حد مربك . ولكن الشاب الطموح شو الذي كان منذ طفولته قد تأثر بضرورة استرداد مركز عائلة شو السابقة ، شد رحاله الى لندن لكي ينجح . عاش هناك بعض الوقت يتكسب بالكتابة ، فقيرا كأي عامل . ولكنه ، بفضل بدلة للسهرة وموهبة في العزف على البيانو ، استطاع أن يخالط اوساط كنسنگتون الرفيعة . واذ واجهه الاتجاه البروليتاري ، فقد تمسك بالطبقة البرجوازية . وبالطريقة نفسها ، بمواجهة مشكلة التنظير البروليتاري بقراءته ماركس ، فقد قاومه وأيد الفابية بتقاليدها البرجوازية ومركزها الاجتماعي المحترم .

وهكذا ، نتيجة لهذه المشكلة ورده عليها ، تقررت عقيدته وتقرر فنه ايضا . اتاحت له معرفته بماركس ان يهاجم مدمرا جميع المؤسسات البرجوازية ، ولكنه لم يبد ردا على السؤال التالي : ما نفعل لتحسينها غير الكلام ؟ كثيرا ما تظهر هذه المسألة مختفية تحت برقع « النقود الملوثة » في اعماله ، ـ في (بيوت وينزر) و (الميجر بربارا) و (اعتراف السيدة وارن) ـ وهو لا يفتأ يرقعها . ان علينا ان نتقبل الاشياء كما هي حتى يتغير النظام ، فلا نتخذ اية خطوات غير الكلام لتغييره . فالميجر بربارا ، التي يرعبها في البداية ان ترى المسيح الذي آمنت به يباع بالمال ، تنتهي مع ذلك الى ان تتزوج مديرا في معمل السلاح الذي مالكه اشترى المسيح . وشو نفسه ، الذي كان قد اكتشف ان الطبقة الحاكمة فاسدة حتى اللب ، وانها مبنية على استغلال العمال ، ينتهي ايضا بأن يعقد زواجه ، عقائدياً ، على المال ،

والاحترام ، والشهرة ، والاصلاح السلمي ، واخيرا ، حتى موسوليني • ان من لا يخطو نحو تغيير النظام يكون عوناً على بقائه •

ومع ذلك ، فان شو يدرك التناقضات الجوهرية في هذا الحل بالنظر لانه قد قرأ ماركس • ولهذا السبب نجد مسرحياته مليئة بالتحويلات العقائدية المفروضة والمتعمدة ، وبالحلول غير المقنعة ، وبالهروب العام من الواقع خلال الوهم خلال الوهم والدعاية • لقد عالج شو في حياته قضية السلع الملوثة الناتجة عن شقاء الحيوانات معالجة بسيطة جدا • فاللحم ومصل الدم ــ الاول ناتج من المجازر والثاني من ناتج التشريح ــ يجب عــدم اســتعمالهما ولو ان العملية الخبيثة جارية مجراها حتى اذا امتنع المرء عنهما • ولكنه لا يستطيع ان يعلن ذاك التخلي عن النقود او عن كل المدركات التي تحترمها البرجوازية ــ مثل الشهرة كمفكر فابي بدلا من القمع كثوري خطر • ان اللحم والامصال ليست ضرورية لحياة المجتمع ، ولذلك فمن الممكن الامتناع عنهما • في المجتمع البرجوازي المال هو الذي يمسك المجتمع بعضه الى بعض ، اذ لولاه لما استطاع احد ان يأكل ، ولذلك يستحيل (الامتناع) عنه • الا ان هذا بذاته يكشف عقم معالجة • شو الامتناعية البرجوازية للمشــكلة ، كمعالجة المسالم الذي يرفض النضال ولكنه يرتضي ان يطعم على حساب المجتمع • انموقف شو المتناقض ازاء شرور المجتمع يكشف جبنه امام الشر الاكبر ، الحاســم في المجتمع ، فيرضــى به ، بينمــا يمتنع عن الشرور الصغرى • وهكذا تنفع نباتيته كتعويض عن خيانته في قضايا اكبر ، وكرمز لكل معالجاته الاصلاحية • فهو يمتنع ، وهو ينتقد ، ولكنه لا يفعل ، وهذا الرفض يصيب نقده بالعدوى ويحيل امتناعه سلاحاً فعالا من اسلحة الرجعية • وهكذا ففي كل مسرحياته ومقدماته يكون المال هو الأله ، ونحن ، بدونه لا شيء ، ولا حول لنا ولا قوة • « احصل على نقود عندئذ تكون فاضلا ، فبدونها لا تستطيع حتى ان تكون صالحاً » • هذا ما يكرره شو دائماً ،

وبصوت مرتفع ، حتى ليخال اليك انه حريص على اقناع نفسه بذلك مثلما يريد اقناع الآخرين به . ويتساءل « تتخلى عنها ، فما الخير في الايثار اذن ؟ فحتى لو رميت بها في بالوعة فسيلتقطها وغد من الاوغاد . انتظر حتى يتغير النظام » .

ولكن كيف يتغير ؟ ليس عند شو جواب مقنع . ولا حاجة بنا لاتهام شو بالتضليل المقصود ، فهو سجين لا حول له في نطاق مقولات الفكر البرجوازي . انه لا يستطيع ان يرى انه بسبب ظروف المعرفة ، فلامناص من انهيار الطبقة البرجوازية بكل « ذكائها » ، وان العمال بكل « بلادتهم » سيلعبون دورا نشيطا خلاقاً في بناء مدينة جديدة على انقاض القديمة . وامام هذا الخيار ــ العمال او البرجوازية ــ يفضل شو ــ المدعوم بكل الحضارة البرجوازية اللامعة ــ البرجوازية على الجانب الآخر ، الجاهل ، « غير المنطقي » ، والذي احاله الفقر الى « وحش » . ومن هنا نشأت عنده مشكلة الحياة ، كيف يقنع طبقته البرجوازية بالتخلي عن آثامها . كان عليه ان يغير عقيدتهم او يقف مكتف اليدين بيأس ، ولكنه في اعماق قلبه يؤمن بمستقبلهم لانه كان قد قرأ ماركس .

هذا القرار ، الذي قررته طبقته وتجربته ، ادى الى كل ما لقيه من صعاب ، فهو لم يستطع ان يحمل نفسه على الايمان بطبقة برجوازية تتولد من الغابية ، وقد ظهرت الحوادث لا جدواها وتعفنها . وهكـــــذا ازدادت مسرحياته عقماً وخلوا من الحلول . ان المدينة تساق الى « شفير الهاوية » او انها في « عربة التفاح » . الراحة في الايمان (بقوة حياة) تودي بالضرورة الى يوتوبيا (Back to Methuselah) . او انه ، كما في (سنت جوان) ؛ يحاول ان يريح نفسه بالرجوع الى الفترة التي انتمى فيها الى هذه الطبقة ، الطبقة البرجوازية ، والتي لعب فيها دورا خلاقا نشيطاً : انه يرسم القديسة جوان كبطلة ونبية للفردية البرجوازية ، في وسط عصر وسيط يحتضر . في (بيت الحسرة) يسجل تجردا ونبصرا جيخوفياً . والظاهر ان كل فشل

شو ، كل الاشياء التي منعته من تحقيق موهبته الطبيعية الواعدة فى الفن والفكر ، تنبع بشكل مباشر من اختياره المهلك ، اختيار الطبقة البرجوازية في فترة من التاريخ كان هذا الاختيار فيه خطأ • فمن هذا الخطأ تنبثق اللاواقعية في مسرحياته ، والافتقار الى الحلول الدامية ، والاستعاضة عن الجدل بالمهاترة ، والايمان بقوى الحياة واليوتوبيا الفكرية ، والتناول غير البارع للكائنات البشرية في الحب ، ونقص المعلومات العلمية ، وطبقة الدجل الغريبة في كل ما يقوله شو ، وكأنه بالسخرية من الآخرين يسخر من نفسه ايضاً لاحتقاره نفسه ، وان كان احتقاره للآخرين اكثر •

لقد قام شو بعمل نافع بفضحه ضعف الطبقة البرجوازية • انه يفضح العفن في حضارتها ، وفي الوقت نفسه يضع المستقبل بين يديها ، ولكن لا هو ولا قراؤه يعتقدون بنجاح ذلك ، وبذلك فانه يمثل ، رمزيا ، العقلية البرجوازية كما هي اليوم ، خجلة ، فاقدة الثقة بنفسها • انه يلعب هذا الدور ، دور احدى قوى الانهزامية والقنوط التي تساعد على تفسخ عالم حان حنيه • ان هذا التفسخ لا يعدو ان يكون تفسخاً مرضيا حتى بدون القوى الثورية الفعالية التي تستطيع ان تحطم هيكله لتعيد بناءه مجددا • غير ان شو لم يبلغ ابدا هذا المبلغ من الثقة ، ولا بلغ البصيرة اللازمة لها • انه يقف الى جانب ويلز ، ولورنس ، وبروست ، وهكسلي ، وراسل ، وفوستر ، وواسرمان ، وهمنكواي ، وكذلك كلاسورذي كنموذج لعصره ، رجال يعلنون تحرير الحضارة البرجوازية نفسها من الوهم بنفسها ، رجال تحرروا من الوهم انفسهم ، ولكنهم مع ذلك غير قادرين على ان يتطلعوا الى ما هو افضل ، او ان تكون لهم نظرة اعمق الى هذه الحضارة البرجوازية التي قادت الناس الى الوحل بفرديتها وسعيها وراء التحرر • انها حريتهم التي يدافعون عنها دائما ، وهذا ما يجعلهم شخصيات محزنة اكثر من ان يكونوا شخصيات تراجيدية ، وذلك لانهم مساكين لا لسبب الظروف القاهرة ، بل بسبب اوهامهم ذاتها •

جورج اورويل " رودیارد کبلنگ "

انه لما يؤسف له ان يتخذ السيد اليوت جانب الدفاع الى هذه الحد في المقال الطويل الذي جعله مقدمة لهذه المجموعة من شعر كيبلينك [1] ، ولكن لم يكن بد من ذلك ، لأن على المرء ، قبل ان يتحدث عن كيبلينك ، ان يزيل خرافة كانت قد خلقتها فئتان من الناس لم يقرءا شعره . لقد ظل كيبلينك موضع السخرية مدة خمسين سنة ، فخلال خمسة اجيال ادبيـة كان كـل شـخص متنور يزدريه ، وفي نهاية تلك الفترة لف النسيان تسـعة اعشـار اولئك المتنورين ، وبقي كيبلينك بشكل ما بعدهم . ان السيد اليوت لا يفسر هذه الحقيقة بالمرة بصورة مرضية ، لأنه بالرد على التهمة الضحلة المألوفة عن كون أكيبلينك « فاشيستي » ، سيقع في الغلطة المعاكسة باتخاذ موقف الدفاع عنه ، وهو ذاك الذي لا يمكن الدفاع عنه ، اذ لا فائدة في الادعاء بأن نظرة كيبلينك للحياة ، على العموم ، مما يمكن ان يقبل بها ، او حتى ان يغفرها ، اي شخص متحضر . ولا فائدة في الزعم ، مثلا ، بأنه عندما يصف كيبلينك جندياً بريطانيا يضرب زنجياً بعصا التنظيف لينتزع منه بعض النقود ، انما

(1) (منتخب من شعر كيبلينك) تصنيف ت . س اليوت (فابر وفابر، لندن).

هو مجرد مخبر صحفي وانه ليس بالضرورة راضيا عما يصف • ليس في اعمال كيبلينك حتى اتفه اثر يدل على انه يستهجن ذلك النوع من السلوك — بل على العكس ، ان فيه ولا شك طبيعة سادية اشد بكثير من القسوة التي قد تكون مطلوبة في اديب من هذا اللون • ان كيبلينك لأمبريالي شوفيني ، وانه لعديم الاحساس اخلاقياً ، ومثير للاشمئزاز جمالياً • من الخير ان نبدأ بالاعتراف بذاك ، ومن ثم نحاول ان نتفهم لماذا بقي ذكره بينما الناس المهذبون الذين سخروا منه قد اصابهم البلى •

ومع ذلك فان تهمة « الفاشيستية » يجب الرد عليها ، لأن المفتاح الاول في فهم كيبلينگ ، أخلاقيا أو سياسياً ، هو في حقيقة كونه لم يكن فاشيستياً• لقد كان ابعد عن ذلك من اي ذي انسانية او من اي شخص « تقدمي » يستطيع ان يكونه اليوم • من الطرق الماتعة التي تردد بها المقتبسات كالببغاوات دون محاولة الرجوع الى السياق الذي وردت فيه ، او اكتشاف معانيها ، هو هذا البيت من (ترنيمة الانسحاب) ، «الاقل تربية دون قانون »• انه بيت ينفع الساخر في اوساط اليسار المنحرف ، فقد افترض كأمر مفروغ منه ان « الاقل تربية » هم « الاهالي » ، وتبرز في الذهن صورة عن (صاحب)(*) حقيقي بقبعة اسفنجية يركل حمالا • اما في السياق فمفهوم البيت يكاد يكون على النقيض من ذلك •ان عبارة « الأقل تربية » تشير ، بما لا يكاد يصوره شك الى الألمان ، وعلى الاخص الى الادباء الموالين للالمان ، الذين هم « دون قانون » بمعنى انهم لا قانون لهم • ان القصيدة برمتها ، وهي تعد عادة مفرطة فى التفاخر ، انكار للسلطة السياسية ، بريطانية والمانية معاً • في القصيدة مقطعان جديران بالاقتباس (واني اقتبسهما باعتبارهما من السياسة لا من (الشعر) :

(*) Sahib لقب كان يطلقه الهنود على (السيد) الانكليزي — المترجمان

اذا اثملنا مرأى السلطة ، فاطلقنا
ألسنتنا القاسية ، دون ان نخشاك ،
بعبارات الزهو التي يستعملها الوثنيون ،
او الأقل تربية دون قانون ـ
فكن ، برغم ذلك ، يارب الناس ، معنا ،
لئلا ننسى ـ لئلا ننسى !
لأن القلب الوثني يضع ثقته
في انبوب ينفث الدخان وشظية من حديد ،
كل ذرة تراب شجاعة تستند الى اخرى ،
وعند الحراسة ، لا يتوسلون اليك لتحرس ،
بسبب التبجح المسعور والكلمة الحمقاء ـ
أغفر حماك بشعبك ، ايها الرب !

ان معظم تعابير كيبلينك مأخوذة من الانجيل ، ولا شك انه في القطعة الثانية كان يستذكر المزمور السابع والعشرين بعد المئة : « ما لم يبن البيت ، فهباء جهود الذين يبنونه ، ما لم يحفظ الرب المدينة . فعبثاً تكون يقظة الحارس » . وليس هذا من النصوص التي يكون لها اثر كبير في عقلية ما بعد هتلر . ان احدا ، في عصرنا هذا ، لا يؤمن بقانون اعظم من القوة العسكرية ، وان احدا لا يؤمن كذلك بان القوة تغلب بغير قوة اعظم ، فليس ثمة (قنون) ، انما هنالك القوة ليس غير . انني لا اقول ذا هذا ايمان صادق ، وانما اقول انه هذا هو الاعتقاد الذي يحمله الناس المعاصرون عموماً . اما الذين يتظاهرون بغير ذلك ، فاما ان يكونوا من المفكرين الجبناء ، او انهم من عبدة القوة متنكرين تنكرا خفيفاً ، او انهم في الواقع متخلفون عن العصر الذين يعيشون فيه . ان نظرة كيبلينك تعود الى ما قبل الفاشيستية . انه ما يزال يعتقد ان التبجح يأتي قبل السقوط ، وان الآلهة

تعاقب المتغطرس المسرف • انه لا يستبق الى رؤية الدبابة وقاذفة القنابل ، المذياع والشرطة السرية ، ولا نتائجها النفسية •

ولكن الا يعني القول بهذا نقض القول الذي قلته من قبل عن شوفينيته وقسوته ؟ كلا ، انما هو القول بأن النظرة الاستعمارية في القرن التاسع عشر ، ونظرة العصابات المعاصرة نظرتان مختلفتان • ليس من شك فى ان كيلينك ينتمي الى الفترة ما بين ١٨٨٥ و ١٩٠٢ • ولقد اشعرته الحرب العظمى وما جرته من ويلات بالمرارة ، ولكنه لا يكاد يبين انه قد تعلم شيئاً من اي حدث بعد حرب البوير • لقد كان نبي الاستعمار البريطاني في مرحلته التوسعية (فهو يحيطك بجو ذلك العصر لا في شعره فحسب ، بل وفي روايته الوحيدة « الضوء الذي خبا » ايضا) ، كما كان المؤرخ غير الرسمي للجيش البريطاني ، ذلك الجيش القديم من المرتزقة والذي اخذ يبدل شكله ١٩١٤ • ان ثقته كلها ، وحيويته المتبججة البذيئة ، تنبع ضمن حدود لم يشاركه فيها فاشيستي ولا من هو قريب منها •

لقد امضى كيلينك القسم الاخير من حياته عبوساً متجهما ، ولاريب ان السبب كان اقرب الى الخذلان السياسي منه الى اي غرور ادبي • ان التاريخ قد حاد عن الخطة المرسومة ، فبعد اعظم الانتصارات ، غدت بريطانيا قوة عالمية ادنى من ذي قبل ، وقد استطاع كيلينك ان يدرك ذلك بذكائه • لقد زالت الفضيلة من الطبقات التي جعلها مثلا عليا ، فالشبان قد انصرفوا الى متع الحياة او اصبحوا متمردين ، والرغبة في صبغ الخريطة بالاحمر قد تبخرت • انه لم يستطع ان يدرك ما كان يحدث ، لانه لم يسبق له ان فهم شيئاً عن العوامل الاقتصادية وراء التوسع الاستعماري • من الملاحظ انه لا يبدو على كيلينك انه يفهم مما يدركُ الجندي العادي او موظف المستعمرات بان الامبراطورية هي اساساً مشروع للربح • انه يرى الأستعمار نوعاً من التبشير • ما عليك الا ان توجه فوهة بندقية كاتلينك نحو الغوغاء

من « الاهالي » العزل حتى يستتب (القانون) الذي يشمل الطرق والسكك الحديد وحاضرة الاقليم • وهو لذلك لم يستطع ان يتنبأ بأن النوافع التي اوجدت الامبراطورية الى الوجود هي نفسها التي تنتهي بتدميرها • من ذلك مثلا ان الدافع الذي ادى الى الاستيلاء على غابات الملايو واحالتها الى مزارع للمطاط ، هو نفسه الذي ادى الى تسليم هذه المزارع الى اليابانيين دون تغيير • ان مؤيدي الاستبداد المحدثين يعرفون ما يفعلون ، اما الانكليز في القرن التاسع عشر لم يكونوا يعرفون ما يفعلون ، وان لكلا الموقفين فوائدهما ، غير ان كيلينك لم يستطع الأنتقال من موقف الى آخر • ان نظرته ، التي تسمح على كل حال بالقول بانه فنان ، نظرة البيروقراطي ذي المرتب الذي يحتقر « أمين الصندوق » • وقد يعيش العمر كله دون ان يدرك ان « امين الصندوق » هو الذي يضبط الامور •

ولكن بما انه يعتبر نفسه من طبقة الموظفين ، فانه يمتلك امرا واحدا لا يملكه ، او قلما ملكه ، « المتنورون » من الناس ، الا وهو الشعور بالمسؤولية • ان الطبقة المتوسطة اليسارية تبغضه لهذا وتبغضه لقسوته وابتذاله • ان جميع احزاب جناح اليسار في البلدان الصناعية المتقدمة مزيفة في الاعماق ، لانها تضطلع بمهمة النضال ضد شيء لا تريد في الحقيقة تدميره • ان لها اهدافاً دولية ، وتكافح في الوقت نفسه للحفاظ على مستوى للحياة لا تستطيع تلك الاهداف مقارعتها • اننا جميعاً نعيش على نهب حمالي آسيا ، و « المتنورون » منا يرون ان اولئك الحمالين لا بد ان تطلق لهم حريتهم ، غير ان مستوى معايشنا ، ومن ثم « تنورنا » ، يوجبان استمرار النهب ، ان صاحب النزعة الانسانية منافق دائماً وادرك كيبلينك لهذا ربما هو السر الرئيسي في قدرته على خلق الجمل المعبرة • انه لمن الصعب ان تصرع الانكليزي المسالم ذا العين الواحدة بأقل من كلمات هذه العبارة : « الاستهزاء بالبدلات الرسمية التي تحرسك وانت نائم » • صحيح ان كيبلينك لا يفهم

الجانب الاقتصادي في العلاقة بين الرفيع السامي والوضيع الساذج • انه لا يدري ان الخريطة قد صبغت بالاحمر اساساً لكي يمكن استغلال الحمال • انه ، بدلا من الحمال ، يرى الموظف المدني الهندي ، ولكن حتى على ذلك الصعيد فان تمسكه بالجانب الوظيفي ، عمن يكون الحامي وعمن يكون تحت الحماية ، سليم جدا • انه يرى بوضوح ان الناس يمكن ان يكونوا متحضرين، بينما اناس آخرون ، أقل تحضرا بالضرورة ، من واجبهم ان يحرسوا اولئك ويطعموهم •

ترى الى أي مدى يشخص كيبلينگ نفسه في الأداريين والجنـــود والمهندسين الذين يتغنى بفضائلهم ؟ ليس بذلك الكمال الذي قد يبدو به احيانا • لقد سافر كثيرا ايام شبابه ، وقد كبر بعقله اللامع في محيط مادي محافظ في الاغلب ، وفيه خيط ربما يكون عصاباً قاده الى تفضيل الرجل النشط على الرجل الحساس • ان الانكلوهنود ــ اذا شئنا ذكر اقل اوهامه انسجاما ــ كانوا على كل حال اناساً يؤدون عملا • وقد يكون كل الذي فعلوه شرا ، ولكنهم غيروا وجه الارض (وانه لذو دلالة ان ننظر الى خريطة آسيا ونقارن شبكة السكك الحديد في الهند مع مثيلتها في البلدان المجاورة) ، بينما هم ما كانوا ليصلوا الى شيء ، او ان يحتفظوا بالسلطة مدة اسبوع واحد ، لو ان النظرة الانكلوهندية كانت على غرار نظرة اي • م • فورستر ، مثلا • صحيح ان نظرة كيبلينگ فيها بهرجة سقيمة وضحالة ، ولكنها الصورة الادبية الوحيدة الانكلوهندية التي لدينا من القرن التاسع عشر ، فقد كان هو الوحيد الذي يستطيع ان يرسمها لانه كان على قدر من الخشونة يمكنه من اغلاق فمه في النوادي والمجتمعات التي يحضرها • ولكنه لم يشبه كثيرا الناس الذين اعجب بهم • لقد علمت من مصادر خاصة عديدة ان الكثيرين من الانكلو هنود المعاصرين له لم يكونوا يحبونه او يستلطفونه • قالوا ، وهم صادقون ، انه لم يكن يعرف شيئاً عن الهند ، ثم انهم كانوا يرونه شديد

الترفع . وخلال مكوثه في الهند كان يميل الى الاختلاط مع « غير المطلوبين »، وبسبب بشرته الشديدة السمرة ، كانوا يحسبونه ممن خالط دمهم عرق اسيوي . ان الكثير من مراحل تطوره يمكن تتبعها في كونه قد ولد في الهند حيث ترك المدرسة مبكرا . ولقد كان من المسكن ،بشيء ما الاختلاف في ماضيه ، ان يكون روائياً جيدا ، او ناظماً متمكنا من وضع الاغاني للحفلات الموسيقية . ولكن ما مدى صحة كونه كان شوفينياً مبتذلا ، وانه كان وكيل دعاوة لسيسيل رودس ؟ ذلك صحيح ، ولكن ليس صحيحاً انه كان امعة انتهازياً . فبعد بداياته الاولى ، لم يسع الى منازلة الرأي العام ابدا . يقول السيد اليوت ان ما يؤخذ عليه هو انه اعرب بوجهات نظر غير مألوفة باسلوب مألوف . وهذا ما يضيق القضية على فرض ان (غير المألوف) يعني ماتراه الطبقة المثقفة كذلك ، ولكن من الحقائق هو ان (رسالة) كيبلينك لم تكن مما يرغب فيه الجمهور في معظمه ، ولم يتقبلها في الواقع . ان الكثرة الكاثرة من الناس في القرن التاسع عشر كانت ، كما هي الآن ، ضد الروح العسكرية ، برمة بالامبراطورية ، ووطنية في اللاواعي فحسب . وقد كان المعجبون الرسميون بكيبلينك هم الطبقة المتوسطة الذين كانوا (في الخدمة) ، اولئك الذين كانوا يقرأون (بلا كوود) . في السنين الحمقى الاولى من هذا القرن ، اكتشف السذج م ن الناس من يمكن ان يدعى شاعرا مؤيدا لهم ، فاجلسوا كيبلينك على المنصة ، وانزلوا بعضاً من شعره الوعظي الحافل بالحكم ، مثل (اذا) ، بمنزلة الانجيل . ولكننا نشك فيما اذا كان هؤلاء البسطاء قد قرأوا شعره بتمعن اكثر مما قرأوا به الانجيل . ان اكثر ما يقوله لا يمكن ان يلقى استحسانهم . ان القلائل الذين انتقدوا انكلترا من الداخل قالوا عنها اشياء أمر وألذع مما قاله هذا الوطني الدنيء . انه ، على وجه العموم ، لا يهاجم الا الطبقة العاملة ، ولكن ليس دائماً . ان عبارته عن « اولئك الحمقى ذووا الفانيلات عند البوابة الصغيرة ، واولاد الجن القذرون عند الهدف »

وضد المباراة النهائية على الكأس • ان لبعض من شعره حول حرب البوير ما زالت تخز كالسهم حتى يومنا هذا ، وهي موجهة ضد مباراة ايتون وهارو رنة معاصرة غريبة من حيث موضوعه • قصيدة (ستيلينبوش) التي قيلت في ١٩٠٢، تلخص ما كان يقوله كل ضابط مدفعي ذكي في ١٩١٨ ، او ما يقوله الآن •

ما كان لافكار كيبلينك الرومانسية عن انكلترا وعن الامبراطورية ان يكون لها من اهمية لو انه لم يطبعها بطابع التمايز الطبقي الذي ساد يومذاك اذا اختبر احد افضل شعره واكثره تمثيلا له ، كقصائده عن الجندي ، وعلى الاخص (اغاني الثكنة) ، فيلاحظ ان اشد ما يفسدها هو جو الرعاية المتعالية الذي يحيط بها • كيبلينك يجعل من ضابط الجيش ، وعلى الاخص الضابط الصغير ، مثالا ، الى حد البلاهة ، اما الجندي ، فبرغم كونه محبوباً ورومانسياً ، فهو لا بد ان يكون مضحكا • انه يجعله يتكلم دائماً بلهجة (الكوكني) سكان افقر احياء لندن الى حد ما ، حاذفاً من الفاظه بعض الحروف والنهايات ، وغالبا ما تكون النتيجة مربكة ، كتلاوة مضحكة في اجتماع كنسي • وهذا ما يفسر الشعور الغريب بان المرء يستطيع ان يجري تحسينات كثيرة على شعور كيبلينك بجعلها اقل مزاحاً وصخباً بمجرد استبدال اللهجة (الكوكنية) بالانكليزية السائرة • واكثر ما يرد هذا في اللازمة من قصائده ، والتي تتميز فعلا بطبيعتها الغنائية ••• كان عليه ان يتخلص من نزوته في ان يسخر من لهجة العمال • في الاغاني القديمة كان الله والفلاح يتكلمان لغة واحدة • الا ان هذا يستحيل على كيبلينك الذي ينظر من عل الى مشهد طبقي مشوّه •••

أيمكن لاحد ان يتصور ان جندياً ، سواء في القرن التاسع عشر ام الآن ، يقرأ (اغنية الثكنة) ، ثم يشعر بانه يقرأ لشاعر ينطق بلسانه ؟ انه لعسير جدا • ان اي جندي قادر على قراءة ديوان شعر سيدرك فورا ان كيبلينك لا يكاد

يعي الحرب الطبقية الدائرة في الجيش بمثل ما هي دائرة في خارجه . انه لا يرى الجندي مضحكا فحسب ، بل ويراه وطنياً ، اقطاعياً ، معجباً بضباطه ، ومزهوا بكونه احد جنود الملكة . في هذا ، طبعاً ، بعض صحة ، والا لما امكن خوض المعارك ، ولكن « ما الذي فعلته من اجلك ، يا انكلترا ؟ » ليس سوى مسألة تخص الطبقة المتوسطة . اذاي واحد من العمال سوف يضيف فورا « وماذا فعلت انكلترا من اجلي ؟ » . غير ان كيلينك الذي لا يفوته ذلك ، سرعان ما يعزوه الى « الانانية الشديدة عند الطبقات الدنيا » (هذا نص كلامه) عندما يكتب ، لا عن الانكليز ، بل عن الهنود (المخلصين) ، فانه يحمل فكرة « سلام ، صاحب » الى مدى مثير للاشمئزاز احياناً . ومع ذلك ، فمن الحق ان يقال انه سيظل يحمل اهتماماً اكبر بالجندي العادي ، وقلقاً اعمق على مصيره ، من معظم (الاحرار) في يومه او يومنا . انه يرى ما يحيق بالجندي من اهمال ، وقلة مرتبه ، والاحتقار المنافق الذي يلقاه به الناس الذين يحمي مدخولاتهم . يقول في المذكرات التي نشرت بعد موته « لقد ادركت المخاوف العارية التي يعيشها الجندي ، والآلام التي يتحملها دون ضرورة » . لقد اتهم بتمجيده الحرب ، ولعله قد فعل ، ولكن ليس بالطريقة المألوفة ، بل بالتظاهر بأن الحرب اشبه بمباراة في كرة القدم . وكأغلب القادرين على نظم الشعر عن الحرب ، لم يحضر كيلينك معركة ما ، غير ان رؤيته للحرب واقعية . انه يعرف ان الرصاص يؤذي ، وان النار تخيف كل فرد ، وان الجندي العادي لن يدري على م تدور الحرب ، ولا عما يجري الا في ركنه من المعركة ، وان الجيوش الانكليزية ، كالجيوش الاخرى ، كثيرا ما تفر هاربة:

« سمعت السكاكين خلفي ، ولكني لم اجرؤ
على مواجهة الرجل لم ادر اين انا ذاهب ،
لاني لم اقف لأرى ، حتى سمعت صراخ
شخص يطلب الرحمة وهو يركض وادركت

انني اعرف الصوت و ــ انه انا ! » (*)

فلو اعيدت هذه المقطوعة باسلوب حديث ، لغدت واحدة من الرسائل الكاشفة لزيف الحرب من القرن التاسع عشر . وهذه اخرى :

« ثم جاءت الرصـــاصـــات القبيحة تنقر في
التراب ، ان احدا لا يريد مواجهتها ، ولكن
لابد له ، وهكذا ، مثل رجل في الحديد ،
وهو يكره الذهاب ، يسوقونهم في مجموعات
متصلبة بطيئة . » (*)

قارن هذا مع :

« اماماً ايها اللواء الخفيف !
أثمـــة رجـــــل مرعـــوب !
لا ، حتى ان اعرف الجندي
ان احداً ما قدارتبك وتعثر.»

كيلينگ يبالغ في مشاعر الرعب ، فالحروب في شبابه لم تكن حروباً حقيقية بموجب مقاييسنا اليوم . ولعل السبب هو هذا الاثر العصابي فيه ، التعطش الى القسوة . ولكنه يعرف في الاقل انالذين يتلقون اوامر بالهجوم على مواقع مستحيلة لابد ان يشعروا بالفزع ، ويعرف ان اربعة بنسات في اليوم ليست مرتباً سخياً .

ما مدى الصحة في كمال الصورة التي خلفها كيلينگ لنا عن جيش المرتزقة الطويل الخدمة في اواخر القرن التاسع عشر ؟ لا يسع المرء الا ان يقول

(*) هاتان المقطوعتان مكتوبتان بلغة الكوكني الدارجة التي تعتمد على حذف بعض الحروف او زيادتها ، مما لا شبيه له في لغتنا ، فاوردنا المعنى ــ المترجمان

عن هذه ، كما قال عما كتبه كيبلينگ عن انكلترا والهند في القرن التاسع عشر ، بأنها ليست احسن صورة فحسب ، بل انها الصورة الادبية الوحيدة التي وصلتنا • لقد سجل مقدارا هائلا من المادة ما كان للمرء ان يعرفها الا من الافواه او من السجلات العسكرية الصعبة القراءة • قد تبدو هذه الصورة عن الحياة في الجيش أملأ مما كانت في الواقع وأدق ، لأن كل فرد من الطبقة المتوسطة خليق بأن يعرف ما يكفي لسد ما فيها من ثغرات • ولكني ، على كل حال ، عند قراءتي المقال الذي كتبه عن كيبلينگ السيد ادموند ويلسون (٢) ، صعقت بعدد الامور التي تضجرنا لكثرة ما نألفها ، بينما هي لا يكاد يفهمها الامريكي • ولكن من مجموع اعمال كيبلينگ المبكرة تنكشف لنا صورة جلية قليلة التضليل عن الجيش القديم قبل اختراع الرشاشات — الثكنات الشديدة الحرارة في جبل طارق او في لكناو ، والستر الحمر ، والاحزمة الطينية اللون ، والخوذ الشبيهة بعلب حبوب الادوية ، والبيرة ، والمشاجرات ، والجلد ، والشنق ، والصلب ، وبوق التجمع ، وروائح الشوفان وبول الخيل ، والعرفاء ذوو الشوارب الطويلة يجأرون ، والمخاصمات الدموية السيئة التدبير ، والسفن الحربية المزدحمة ، والمعسكرات المصابة بالهيضة ، والخليلات من (الاهالي) ، والموت النهائي في المصانع • انها صورة فظة مبتذلة ، امتزج فيها شيء من وطنية صالات الموسيقى بواحدة من فقرات زولا المثيرة ، ولكن الاجيال القادمة ستعرف منها كيف كان التطوع مدة طويلة في الجيش ، وكذلك ستتعلم منها شيئاً عن الهند البريطانية يوم لم يكن احد قد سمع بعد بالسيارة والثلاجة • انه لمن الخطأ ان تتصور انه كان يمكن ان تكون عندنا كتب افضل عن هذه المواضيع لو ان الفرص التي اتيحت لكيبلينگ كانت قد اتيحت ، مثلا ، لجورج مور ، او كيسينك ، او توماس

(٢) نشر ضمن مجموعة مقالات عنوانها (الجرح والقوس) (هوفتون ميفلين) ١٩٤١) •

هاردي • تلك مصادفة لا تحدث • لم يكن من الممكن ان ينتج القرن التاسع عشر الانكليزي كتاباً مثل (الحرب والسلم) او مثل قصص تولستوي الاخرى عن الحياة في الجيش ، مثل (سباستوپل) أو (القوزاق) ، ليس لأن الموهبة كانت مفقودة بالضرورة ، بل لان احدا يمتلك من التحسس ما يكفي لكتابة امثال تلك الكتب لم يقم باتصالات مباشرة مناسبة • لقد عاش تولستوي في امبراطورية عسكرية عظيمة كان من المألوف فيها ان يقضي الشبان من علية القوم بضع سنوات في الجيش ، بينما الامبراطورية البريطانية كانت وما تزال غير عسكرية الى درجة ان المراقبين في اوربا لا يصدقون ذلك • ان المتمدنين لا يبتعدون بسهولة عن مراكز التمدن ، ومعظم اللغات تفتقر افتقارا كبيرا الى ما يمكن ان يدعى بالادب المستعمري • لقد اقتضى كيپلينگ تضافر الكثير من الظروف المستبعدة حتى ينتج لوحته المزخرفة ، حيث يقف الجندي اورثريز والسيدة هاوكزبي امام خلفية من النخيل وعلى اصوات اجراس معبد ، وكان الظرف الضروري الاوحد هو ان كيپلينگ لم يكن الا نصف متمدن •

كيپلينگ هو الادب الانكليزي الوحيد في عصرنا اضاف عبارات الى اللغة • انالعبارات والالفاظ الجديدة التي نقتبسها ونستعملها دون تذكر اصولها لاتأتيدائماً من الادباء الذين نعجب بهم • فمن الغريب ، مثلا ، اننسمع المذيعين النازيين يستعملون كلمة (روبوت) للدلالة على الجنود الروس ، مستعيرين الكلمة دون وعي من ديمقراطي جيكي لو وضعوا ايديهم عليه لقطعوه اربا • ههنا ستة من التعابير سكها كيپلينگ ، نراهـا مقتبسـة في افتتاحيات الصحف الرخيصة ، ونسمعها في البارات من اناس ربما لم يسمعوا باسمه • من الملاحظ انها جميعاً تشترك في ميزة معينة :

الشرق شرق ، والغـــرب غـــرب

عبء الرجـــــــل الابيـض

ماذا يعرفون عن انكلترا الذين عن غير انكلترا لا يعرفون ؟

ان انثى كـل جنس أقتـل من ذكـــوره
في مكان مــا الى الشرق من الســويس .
دفــع ضريبـــة الدنمـــــاركين . (*)

هنا الك عدد آخر منها ، وبعضها فقد مضمونة منذ سنوات . من ذلك عبارة « ان تقتل كروكر بفمك » مثلا ، التي كانت شائعة الى وقت قريب . ولربما كان كيپلينگ هو الذي اطلق كلمة (الهون) (*) على الالمان . فقد استعملها اول ما فتحت النار في ١٩١٤ . اما الشيء المشترك في العبارات التي ذكرتها هو انها جميعاً عبارات كالتي يطلقها المرء وهو شبه ساخر (كالعاملة « لكي اكون ملكة الربيع يا امي علي ان اكون ملكة الربيع ») ، ولكنه لا بد ان يستعملها ان عاجلا او أجــلا . لا شــيء يمــكن ان يــزيد على احتقــار (نيوستيتسمان) ، مثلا ، لكيپلينگ ؛ ولكن كم مرة خلال فترة ميونيخ وجدت (نيوستيتسمان) نفســها تقتبس تلك العبــارة عن دفــع ضريبــة الدانماركين (٣) الحقيقة ان كيپلينگ ، بالاضافة الى حكمته الخفيفة والى موهبته في حشد عدد كبير من الصور الرخيصة في بضع كلمات (« النخل والصنوبر » و « شرقي السويس » و « الطريق الى مندلاي ») ، فانه يتكلم عادة على

(*) ضريبة فرضت في انكلترا في القرن العاشر للحماية من الدانماركيين ، ثم ظلت تجبى كضريبة ارض ــ المترجمان .

(*) قوم من المغول الذين استولوا على اوربا الشرقية والمتوسطة قديماً ــ المترجمان .

(٣) ١٩٤٥ . يقتبس السيد ميدلتون موري على الصفحة الاولى من كتابه الاخير (آدم وحواء) الابيات المشهورة التالية :
هنالك تسعة وخمسون طريقا لمقارنة الطبقات القبلية وكل طريق منهــا صحيح بذاته .
وهو ينسب هذه الابيات الى ثاكري . ربما يكون هذا هو ما يعرف باسم (الخطأ الفرويدي) ، فالرجل المتمدن يفضل الا يقتبس من كيپلينگ ــ اي انه يفضل الا يعرف ان كيپلينگ هو الذي اعرب له عن افكاره .

اشياء لها اهمية آنية • انه ليس بذي بال ، من حيث وجهة النظر هذه ، ان يجد الناس المفكرون المحترمون انفسهم على الجانب الآخر من السياج الذي يقف فيه • « عبء الرجل الابيض » عبارة تثير فورا مشكلة حقيقية ، على الرغم من ان المرء يشعر انها يجب ان تتبدل الى « عبء الرجل الاسود » • وقد يعارض المرء حتى نخاعه الموقف السياسي الذي ينطوي تحت عبارة « سكان الجزر » ، ولكن المرء لا يستطيع ان يقول انه موقف تافه • كيبلينگ تناول افكارا مبتذلة وفي الوقت نفسه دائمة • وهذا ما يثير التساؤل عن مركزه كشاعر ، كناظم •

يصف السيد اليوت اعمال كيبلينگ الموزونة بانها « نظم » لا « شعر » ولكنه يضيف قائلا انه « نظم عظيم » ، ثم يشرح هذا بقوله ان الاديب لا يمكن ان يوصف بأنه « ناظم عظيم » الا اذا كان بعض من اعماله « يصعب تمييزه ان كان نظماً او شعرا » • والظاهر ان كيبلينگ كان ناظماً قلما عالج كتابة الشعر ، وانه لمما يؤسف له ان السيد اليوت لم يشر بالاسم الى تلك القصائد • ان المشكلة هي انه كلما استدعت الحاجة حكما جمالياً على اعمال كيبلينگ ، يتخذ السيد اليوت الجانب الدفاعي بحيث لا يكون باستطاعته التحدث بصراحة • ان ما لا يقوله ، والذي احسبه البداية التي يجب ان يبدأ بها أي نقاش عن كيبلينگ ، هو ان معظم نظم كيبلينك على درجة فظيعة من الابتذال بحيث ان المرء ليخالجه شعور مماثل لشعوره وهو يستمع الى موسيقى في قاعة للموسيقى من الدرجة الثالثة ، يتلو (ظفيرة ووفانگ فو) والاضواء الحمر تصبغ وجهه • ومع ذلك ، فان فيه الكثير مما يمنع المتعة للذين يفهمون ما يعني الشعر • ان كيبلينگ ، في اسوئه وكذلك في اكثره حيوية ، في قصائد مثل (كونكادين) او (داني ديفر) ، يثير متعة مخجلة ، كالميل الخفي الذي يحمله بعض الناس في اوساط اعمارهم للحلوى الرخيصة • ولكن حتى في افضل مقطوعاته فالمرء يحس بانه واقع تحت اغراء شيء شرعي ، ولكنه يقع فيه

وما لم يكن المرء نقاجاً او كذابا ، فانه يستحيل عليه ان يقول ان من يستميله الشعر لا يجد اية متعة في هذين البيتين :

فالريح في اشجار النخيل ، واجراس المعبد تقول

« عد ، ايها الجندي البريطاني ، عد الى مندلاي : »

ومع ذلك فان هذين البيتين ليسا من الشعر بالمفهوم نفسه الذي نعتبر فيه (فيليكس راندال) او (عندما يتدلى الجليد على الجدار) من الشعر . ليس من الصعب ان يعين المرء مكان كيپلينگ دون ان يلتجيء للتلاعب بكلمات مثل (نظم) و (شعر) ، وذلك بأن يصفه بكل بساطة بأنه شاعر جيد رديء . ان مثله في الشعر كمثل هارييت بيكر ستاو في الرواية . ثم ان مجرد وجود اعمال كهذه ، ينظر اليها الجيل بعد الجيل على انها مبتذلة ومع ذلك تظل مقروءة ، ليدلنا على جانب من هذا العصر الذي نعيش فيه .

ثمة الكثير من الشعر الجيد الرديء في الانكليزية ، وكله في رأيي جاء بعد ١٧٩٠ ... وهو شعر قادر على امتاع الذين يدركون اين مواطن الخطأ فيه . وليس من الصعب جمع اضمامة كبيرة من هذا الشعر الجيد الرديء لولا الحقيقة في ان قصائد من هذا النوع اكثر تداولا من ان يقدم احد على اعادة طبعها . لا ارى فائدة في الادعاء بأنه في عصر كعصرنا هذا يمكن ان يكون للشعر (الجيد) اية شعبية اصيلة . ان القلة هم المعجبون بالفنون التي لا تطيقها الكثرة ، وهذا ما ينبغي ان يكون . ولعل هذا القول يتطلب شيئاً من الايضاح . قد يكون الشعر الحق مقبولاً احياناً عند جماهير الشعب اذا ما تنكر في لبوس شيء آخر . وهذا ما يمكن قد نلحظه في الشعر الشعبي الذي ما يزال رائجاً في انكلترا ، كأغاني الاطفال ، مثلا ، او اغاني الاستذكار ، والاغاني التي يضعها الجنود ، بما فيها الكلمات التي تصاحب نداءات البوق . غير ان مدينتنا عموماً مدينة تثير فيها كلمة (شعر) بهذاتها ضرباً من الضحك

العدائي المكبوت ، او ، في افضل الحالات ، ضرباً من القرف الجامد الذي يشعر به معظم الناس عند سماعهم كلمة (الله) • اذا كنت ماهرا في العزف على الكونجرتينا ، فلك ان تدخل الى اقرب مشرب عام لتجد لنفسك جمهورا من المستمعين المعجبين في غضون دقائق خمس • ولكن ترى كيف سيكون موقف الجمهور نفسه اذا اقترحت عليهم قراءة في سونيتات شكسبير مثلا غير ان الشعر الجيد الرديء قادر على العبور الى اكثر الجماهير ابتعادا عنه ، اذا ما اعد الجو المناسب اعدادا حسنا من قبل • قبل بضعة شهور أستطاع چرچيل ان يكون ذا تأثير كبير في احدى خطبه المذاعة باقتباسه بعضاً من شعر كلاو من قصيدة (سعي) • لقد استمعت الى هذه الكلمة ضمن من استمع اليها ممن لا يمكن ان تتهم بحب الشعر ، واني لو اثق من ان انتقالته الى الشعر كان لها اثر كبير فيهم دون ان تربكهم • ولكن حتى چرچيل ما كان ليغفر له لو انه اختار شعرا افضل من ذاك •

وفيما يتعلق بشهرة ناظم الشعر • فكيبلينگ كان مشهورا ولعله ما يزال • ففي حياته اجتازت بعض قصائده حدود جمهور القراء الى عالم الجوائز المدرسية ، واناشيد فرق الكشافة ، والطبعات المجلدة والمزخرفة ، والتقاويم، ومن ثم ابعد من كل ذلك ، الى عالم قاعات الموسيقى الواسع • ومع ذلك ، فالسيد اليوت يراها جديرة بالنشر ، معترفا ، بذلك ، بذوق يشاركه فيه الكثيرون ولكنهم ليسوا م نالامانة ما يجعلهم يذكرونه • ان حقيقة وجود شيء اسمه الشعر الجيد الرديء لدليل على التداخل الانفعالي بين المثقف والرجل العادي • فالمثقف مختلف فعلا عن العادي ، ولكن في بعض جوانب من شخصيته ، وليس دائماً • ترى ما هي خصوصية الشعر الجيد الرديء ؟ ان القصيدة الجيدة الرديئة نصب رشيق شاخص للعيان ، وهي تسجل تسجيلا لا ينسى ـ والنظم اسلوب من اساليب الاستذكار ـ بعض الانفعالات التي لا يكاد يخلو منها انسان • ان ميزة قصيدة مثل (عندما يكون العالم كله شابا،

يا فتى) هي انها ، مهما تكن عاطفتها ، فهي عاطفة (صادقة) بمعنى انك ستجد نفسك وقد خطرت لك ، ان عاجلا او آجلا ، الفكرة نفسها التي عبرت عنها القصيدة ، ومن ثم ، اذا اتفق انك كنت تحفظ القصيدة ، فستعود الى ذاكرتك بمعاني اجلى مما كانت من قبل • ان القصائد من هذا اللون تكون من الامثال السائرة المنظومة ، وانها لحقيقة ان الشعر الشاسع يغدو قولا مأثورا او كلمة جامعة ماتعة • من ذلك مثلا هذا البيت من قصيدة لكيبلينگ :

المسافر بمفرده اسرع •••

ههنا فكرة مبتذلة عبر عنها بقوة • وقد لا يكون هذا صحيحاً ، ولكنه على كل حال فكرة تخطر للجميع ، فانك قد تتاح لك ، ان عاجلا او آجلا ، فرصة تشعر فيها ان الاسرع سفرا من سافر بمفرده ، واذا بك والفكرة وجها لوجه ، جاهزة تنتظرك ، ان صح التعبير ، وتكون الفرصة لتتذكر هذا البيت ان كنت قد سمعته من قبل •

سبق لي ان اوردت احد الاسباب التي تجعل من كيبلينگ شاعرا جيدا رديئاً ـــ شعوره بالمسؤولية : مما اتاح له نظرة الى العالم ، حتى وان كانت نظرة فاسدة • فعلى الرغم من انه لم يقم علاقات مباشرة مع اي حزب سياسي ، فقد كان محافظا ، وذلك ما لا وجود له اليوم ، فالذين يدعون اليوم انهم محافظون ام ان يكونوا ليبراليين ، او فاشيست ، او شركاء للفاشيست • لقد انحاز كيبلينگ الى جانب السلطة الحاكمة ، لا الى المعارضة • ويبدو لنا هذا غريبا في اديب موهوب ، بل ويثير الاشمئزاز ، ولكنه اتاح لكيبلينگ نظرة خاصة الى الواقع • ان السلطة الحاكمة تواجه دائماً هذا السؤال « ماذا تفعل في الظرف الفلاني او الحالة الفلانية ؟ » بينما المعارضة غير مضطرة الى تحمل مسؤولية او اتخاذ اي قرار • عندما تكون المعارضة دائمة وتتقاضى مرتباً تقاعدياً ، كما في انكلترا ، فان طبيعة فكرها تتدهور تبعاً لذلك • ثم ان من يبدأ بنظرة متفائلة رجعية في الحياة يميل الى ان يجد في الحوادث ما

يسوغ له ذلك ، فاليوتوبيا لن تصل ابدا ، و « آلهة عناوين الدفاتر تعود دائماً » على حد تعبير كيبلينك نفسه . لقد باع كيبلينك نفسه للطبقة الحاكمة البريطانية ، لا مالياً ، بل وجدانياً . وهذا ما اضل تقديره السياسي ، لان الطبقة الحاكمة البريطانية لم تكن كما كان يظن ، فوقع في هاوية الحماقة والتباهى ، ولكنه استفاد مقابل ذلك في محاولته ، في الاقل ، ان يتصور ما هو الفعل وما المسؤولية .

لقد كان لصالحه أن لم يكن فطنا ، ولا (جريئا) ، ولم يكن يريد استثارة دهشة البرجوازية . انه عالج التوافه معالجة واسعة ، وبما اننا نعيش في عالم من التوافه ، فان الكثير مما قاله نابت وفي محله . حتى اسوأ مساوئه تبدو اقل ضحالة واضعف اثارة من المقولات (المتنورة) في عصره ، كمأثورات وايلد البارعة ، او مجموعة الشعارات المتفجرة في ختام (الانسان والانسان الخارق).

[١٩٤٢]

المدخل الشكلي : الأدب كبنية جمالية

مقدمة

لا شك أن اكثر اساليب النقد تأثيرا في عصرنا هذا هو الشكلي [1] ، فقد سيطر على حماس معظم نقادنا المبرزين ، واسس ألسنة صحفية غير رسمية تنطق باسمه ، مثل ــ كينيون رڤيو ،سيواني رڤيو ، اكسنت هدسون رڤيو ــ وهو ، فى الواقع . اسلوب يخطر بالبال تلقائياً كلما جرى الحديث عن النقد المعاصر .

ثمة سبب يدعو الى تتبع البذور حتى وجهة نظر كوليريج القائلة بأن القطعة الادبية توجد بطريقتها الخاصة وفي حياة خاصة بها . ان مفهومه عن الوحدة العضوية ــ الكل هو الشمول المتناغم لجميع الاجزاء ــ يستدعي معالجة نقدية تتناول كفاية شتى العناصر وهي تعمل لتؤلف معنى موحــدا عاماً . وهنا يمكن ان ندرج مبدأ (پو) عن التأثير الموحد لعمل ادبي ضمن اسلاف الحركة الحديثة ، على الرغم من ان اثر پو المباشر فى النقاد المعاصرين كان ضئيلا . وهناك العناية الدقيقة التي كان يوليها هنري جونز لمواد صنعته ، والتي تتضح في مقدماته العديدة ، فربما كان لهــا اثر توجيهي في اليــوت وبلاكمور .

ت . س . اليوت شخصية رئيسية في تطور النقد الشكلي ، فقد اعلن ، متأثرا بباوند وهولم ، عن المكانة الرفيعة للفن كفن وليس كتعبير عن افكار

---

(1) ثمة تسميات اخرى ترد كثيرا : الجمالي ، والنصي ، والانطولوجي ، او ، في احيان اكثر ، « النقد الجديد » .

اجتماعية ، او دينية ، او اخلاقية ، او سياسية • ودافع عن ضرورة دراسة النص نفسه دراسة متعمقة • وفي مقالاته العديدة طبق نظريته في الشعر كنظام مستقل ، معنياً « بحقائق العمل الموضوع تحت الدراسة كما هي من حيث علاقتها بالادب » (٢) على حد بلاكمور • ان رأيه الحاسم الوارد في (التقاليد والموهبة الفردية) ، في ان الشاعر يهرب الى الشعر من الانفعال والشخصية ، قد شجع النقاد على الابتعاد عن الدراسات السيرية والاقتصار على تمحيص الصنعة الفنية في القصيدة • وباختصار ، كان معنياً بصياغة ضرب من النقد متحرر من اقتناص التفسيرات البطولية ، والاخلاقية ، والنفسانية ، والاجتماعية الخارجة عن الموضوع ، وحرفي الاقتصار على السمعة الجمالية في النتاج •

واقل من ذلك مباشرة كان شعر اليوت وباوند (والعديد من اتباعهما) ، بتقنيته المعقدة المتطورة من رمزية القرن التاسع عشر الفرنسية ومن ميتافيزيقيات القرن السابع عشر الانكليزية ، الامر الذي اقتضى أدق الاختبار ، وأتاح الفرصة لشحذ ادوات النقد •

من الشخصيات الرئيسية الاخرى أي • أ • ريچاردز • فان كتابه (مبادىء النقد الادبي) (١٩٢٤) ، بتحليله العلاقة بين الشعر والجمهور الذي زاد من قوة زخم المعالجات النفسانية ، وكذلك اشتراكه مع اوكدن في (معنى المعنى) (١٩٢٣) ، قد وضعا عددا من المفردات لاستخدامها في مناقشة وتحليل انواع المعاني التي ترد على البال استجابة للمحفز اللفظي ، فاقام بذلك اسس المعالجة اللفظية في النقد الادبي • وفي كتابه (علم الشعر) ١٩٢٣ درس مكانة الشعر المتدهورة في عصرنا ، بالنظر لان معظم الاعتقادات التي عرضها كانت ، حسب رأيه ، « بيانات زائفة » • وعلى الرغم من انه تخلى فيما بعد عن هذا التقدير المهين ، فان مكانة الكتاب بقيت مؤثرة في تنامي البحث عن ميزة الشعر

(٢) في (ت • س • اليوت) مجلة (هاوند اندهورن) ١ ، ٣ ــ ٤ (١٩٢٨) •

الجوهرية • وفي (النقد التطبيقي) (١٩٢٩) يقوم بتصنيف وتحليل عدد من التفسيرات المخطئة لثلاث عشرة قصيدة ، معظمها من النوع الذي الغاه فيما بعد النقاد الانطولوجيون • لقد مهد ريجاردز بكل ذلك الساحة لكي يحتلها بعدئذ النقاد « الجدد » ، ولكن لعل اهم مساهماته تتمثل فى بحثه في المعنى ، والذي ادى ، من جهة ، الى علم دلالات الالفاظ ، علم الرموز وتفسيرها ، ومن جهة اخرى الى تحليل دقيق للنصوص الشعرية ، كما تصوره اعمال امبسون وبلا كمور ، مثلا •

بالاضافة الى الاسهامات المهمة التي قا مبها اليوت وريجاردز ، كان هناك عامل آخر في تطور النقد الشكلي ، وهو رد الفعل ازاء تركيز الفيكتوريين و (الانسانيين الجدد) على الاستعمالات الاخلاقية للادب ، وعلى العنابة الاكاديمية بالتقاليد التاريخية والادبية ، وعلى سيرة حياة المؤلف ، ونزوع الانطباعيين الى ان يجعلوا من كل تجربة ادبية أودية تمثل شخصية الناقد • وثمة احتمال لوجــود شيء من « فعــل ازاء التركيز الماركسي على القيم الاجتماعية ، والتشدد النفساني على عصابية الادباء • وعلى اي حال ، كان جو الثلاثينات قد نضج لهذا المدخل الذي اخذ الشكليون من النقاد يمارسونه •

وعلى الرغم من وجود اختلافات كبيرة بين هؤلاء النقاد (الجدد) ، فانهم خير من يعرفون بمعتقداتهم ، وبمواقعهم ، وبممارساتهم المشتركة • فهم اولا ينظرون الى الشعر كمصدر موثوق به لمعرفة لا يمكن ايصالها الا بطريقته الخاصة به • وهذا يحدو الى اهمال كل العــوامل الاخــرى ، كالظروف الشخصية او الاجتماعية التي تقف وراء النظم والمضامين الاخلاقية وما الى ذلك ، ما دامت هذه (عرضية) ـ اي انها لا تمس فهم القصيدة مساً كبيرا ، ولا تؤثر في التركيز على بناء كل قصيدة ، ولا في عناصر ذلك البناء من حيث علاقتها بالتجربة الشعرية ككل • يصوغ روبرت پن وارن القضية هكذا : « ان الشعر ليس جزءا من اي عنصر م نالعناصر ، بل يعتمد على مجموعة

العلاقات ، على البناء الذي ندعوه قصيدة » [٣] . فالناقد ، اذن يتمعن في هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة ، مفترضا ان المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن ، والصورة ، والعرض ، الى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما الى ذلك) ، تعمل كلها معاً دون انفصال . ان ما يتطلبه هذا الاسلوب من تمعن في القراءة كان موجودا من قبل ، عندما كان القارىء المحلل يعالج الادب ، ولكنه غدا الطابع المميز للنقد (الجديد) . ان المركز الرئيسي وعددا من التطبيقات الخاصة ذكرها بروكس ووارن في (فهم الشعر) (١٩٣٨) .. وعلى الرغم من ان عددا من النقاد الاظولوجيين خالفوهما الرأي في بعض اقوالهما [٤] ، الا ان المقدمة تجمع بتمكن وضوح كل العناصر الجوهرية في المدخل الشكلي .

ان حركة بهذا النشاط كانت حرية بالتعرض للهجوم ، وقد عكست بعض الهجمات فعلا حدود الحركة . واضعفها استهجاناً جاء من (كازين) الذي يبدي اسفه لتحزب النهج ونزوعه الى وضع مصطلحات تقرب من رطانة غير مفهومة ، فيكون بذلك قد امضى غير المطلعين من اعضاء المجتمع . وقد تسمح هذه المصطلحات لبعض من ذوى المخيلة الضعيفة او الذوق السقيم ان يركبوا مع العازفين عربتهم . وقد اعترض ر . س . كرين على اعتبار مقولة بروكس عن « التناقض الظاهري » (او مقولة رانسوم عن « السبك » ، او مقولة تيت عن « التوتر » او مقولة امبسون عن « الغموض ») المبدأ الفريد للشعر . ويجري هذا بمحاذاة التهمة التي وجهها ل . سي . نايت و ف . ر ليفز الى امبسون وريچاردز بانها قد عزلا جزءا من العمل الفني لاجراء الدراسة عليه ، متناسين القصيدة ككل . وحتى جون كراو رانسوم ، عميد الجماعة ، قد عاب على بروكس ، في (الوعاء المتقن الصنع) ، استعمال التحليل الى حد الافراط

---

(٣) (الشعر النقي والكدر) مجلة كينيون رفيو ٥ (ربيع ١٩٤٣) .
(٤) من ذلك ، مثلا ، دفاع رانسوم عن قيمة اعادة سبك النصوص ، بينما انكر بروكس ووارن اهمية ذلك .

الذي يضيع المعنى الكلي في خضم دراسة الجزئي • كتب ر • ب • بلاكمور ، وهو نفسه من الجماعة ، يقول ان هذا الاسلوب اكثر ما يعالج « التقنية التنفيذية للشعر (جزءا واحدا منه) او التقنيات اللفظية للغة عموماً » ، وهو خير ما يكون في مدرسة ييتس ــ اليوت للشعر الحديث ، واقل من ذلك في الانواع الاخرى • واخيرا هنالك الاتهام بأن قيم الادب في نظر الانسان باكثر من كونه كائنا جمالياً قد اهملت في سبيل تحليل الشكل • والواقع ان ت • س • اليوت قد تناول هذا النقد القاسي بتوكيده ان المدخل الانطولوجي قادر على تعيين الماهية الأدبية لعمل ما ، ولكنه اكد ضرورة الاساليب الاخرى لتحديد عظمة العمل • وهو نفسه عني بالجوانب الشكلية للفن ، منذ تحوله الديني ، بكتاباته المتعمقة حول قصائد معينة ، كما عني بقيم الفن الفسلفية في مقالاته الشاملة الاخرى •

ان ذكر استهجان ر • س • كرين يستجلب الانتباه الى اختلاف الرأي بين الشكليين ومدرسة شيكاغو • والظاهر من طبيعة النقاش العامة ألا تقارب بين الخصمين ، وان يكن خصاماً عائلياً • كلاهما يعنيان بالتحليل (الداخلي) للعمل الفني ، معتبرين الامور الاجتماعية ، والاخلاقية ، والفلسفية ، والشخصية خارجة عن الموضوع ، وكلاهما يؤكدان ضرورة دراسة النص بدقة ، غير ان الناقد من مدرسة شيكاغو يتذرع بقاعدة جمالية ، من النوع الارسطي ، للتمييز بين (الانواع) الفنية ، ولوضع القوانين الخاصة بكل نوع تبعاً لذلك • كرين يصف هذا الاسلوب على انه : يسعى لتثمين اداء الاديب في عمل ما من حيث علاقته بطبيعة المهمة التي اخذها على عاتقه ومتطلباتها ، على فرض ان النهاية اكتمال للعمل ككل فني للنوع المعين الذي اراده له [٥] •

فالناقد الشكلي ، بهذه النظرة ، يختبر اجمال القصيدة ، بصرف النظر عن النوع الذي تمثله ، ويخفق بهذا في التمييز بين الاصناف الواسعة (الدراما ،

---

(٥) ر. س . كرين (مفهوم العقدة وعقدة « توم جونز ») في (النقد والنقاد قديماً وحديثا) ١٩٥٢ .

الرواية،الغنائية،الملحمة) ، بل يخفق حتى فيما دون ذلك في التمييز بين الأنواع الفرعية للصف (كالتقليدي في قبال الوعظي ، في نوع من انواع التراجيديا) .

نقطة الخلاف الثانية هي ان مدرسة شيكاغو تتهم الكاتب الانطولوجي بأنه واحدي الغاية ، بينما ترحب هي بالجوانب الاجتماعية والاخلاقية والتاريخية في العمل الفني باعتبارها ذات قيمة في معرفة الاهمية الجمالية العالية في التجربة ـــ انما بعد تحليل الاجزاء وملاءمتها للقواعد الموضوعية للنوع .

يفند و . ك . ويمسات ، في معرض رده ، قيمة التعامل مع الانواع والاصناف والانواع الثانوية (٦) . ان هذه المقولات شديدة الجمود وتعمي الناقد عن رؤية عناصر تفعل في الواقع فعلها في العمل الادبي ، في الوقت الذي لا يتطلب النوع تلك العناصر . واتهم (الارسطيين الجدد) ايضاً بالخروج عن القصيدة ، لا الى التاريخ ، او علم النفس ، او الاخلاق ، بل الى نظرية عن الصنف للحكم بموجبها على مثال معين ، وهذا يؤدي الى رأي مضلل عن تقدير عمل ما بموجب قصد المؤلف .

كلا الطرفين ، وهما يسعيان بجد لحل مشاكل النقد ، يتبادلان التهم بالتزمت وضيق الافق . غير ان العراك في الواقع ليس الا عراكا بين شاؤل وداود ، فالخلاف بينهما ليس كبيرا كالخلاف بينهما وبين الانواع الاخرى من النقد . والقرابة بينهما تتضح اذا ترك شرح النظرية ، وبدىء بالعرض النقدي . قارن ، مثلا ، دراسة عن (ابحار الى بيزنطة) بقلم ادلر اولسن (مدرسة شيگاغو) ، مع اخرى عن (بين الطلاب الصغار) بقلم بروكس (المدرسة الشكلية) في (الاناء المتقن الصنع) .

يحق للمدخل الشكلي ان يفخر بعدد ممتهنيه اللامعين . امبسون ، بلاكمور ، تيت ، رانسوم ، كلينث بروكس ، روبرت پن وارن ليسوا الا المشاهير منهم ، وغيرهم كثيرون ممن ساهموا بمقالاتهم في الدوريات بما لا يقل عن اولئك همة وبصيرة .

---

(٦) في (نقاد شيكاغو) في مجلة (الادب المقارن) ٥ رقم ١ (شتاء ١٩٥٣) .

جيمز سميث " كما تحبه "

ليس من الغريب ان يتماثل جاكس وهاملت ، ولكنه كذلك ليس غريباً ان يكون جاكس قد اقحم في (كما تحبه) ، بحيث انه على الرغم من التماثل لايرى احد تشابها كبيرا بين المسرحيتن . لقد بدأت اشك في ان (كما تحبه) ليست هي وحدها ، بل ربما اغلب الكوميديات والتراجيديات عموماً ، تتشابه تشابها كبيرا على قدر من الاهمية .

لقد اتجه النقد الشكسبيري حديثا اتجاها نافعاً الى التراجيديات ، والاجتماعيات ، وبعض من التاريخيات اما الكوميديات الاول فقد استخف ببعضها واهمل الآخر كلياً . ومع ذلك فان هذا النقد مدين بجزء من نجاحه الى الفكرة التي يسميها (تكامل) شكسبير ، وترى ان اهتماماته المتعددة المتعاونة دون خذلان ، يقوي بعضها بعضا ، ولهذا كان يقظا نشيطاً بما لم يبلغه الا القلة ، ولم تهيمن كتاباته على جزء من مواهبه ، بل كلها .

بدت هذه الفكرة سليمة ونافعة . ان الايمان بمكانة بمؤلف ما يقتضي عدم رفض اي قسم من اعماله ، او عدم رفضه رفضاً عجلا في الاقل . ان

الكوميديات ، التي وهب لها عددا من سنوات حياته ، ليست قسماً مهملا من اعمال شكسبير • واذا صح انها لم تلق ضوءا على التراجيديات ولا هذه على تلك ، فذلك ما يجعله جديرا بالثقة على هذا التفرق في قواه دون التركز فيها •

ان ما يدعو الى تفادي الكوميديات مفهوم طبعاً ، اذ يراها بعض القراء اقل اغراء من التراجيديات ، ويراها الجميع اكثر املالا عند دراستها • فليس النص هو وحده الذي يفتقر الى النقاء ، فالشكل نفسه غير رائق • وباعتبارها اقل جدا من التراجيديا ــ وهذا ، دون شك ، موضع خلاف ، ولكنه يوحي بأن للكلمة عددا من المعاني ــ فانها تسمح بالفصول الاضافية والمشاهد الثانوية . ثم ان مادة المشاهد الثانوية كثيرا ما تبدو جديرة بأن تكون من مادة المسرحية ذاتها • ان اتخاذك قرارا امر مهم ، ولكن ليس من السهل دائماً معرفة ما اذا كان الافضل اهماله ام لم يكن •

ارجو ان يغفر لي القاريء هذه الملاحظات العابرة ، بالنظر للتعقيدات المذكورة من جهة ، وبالنظر للمشاغل المعاصرة التي لا تسمح بالاسهاب • سابدأ بكآبة جاكس الذي افترضته ضريباً لهاملت •

احسب انه اقرب تناولا عند التقائه روزاليند في مفتتح الفصل الرابع • فهو هنا ، في فراغه المتسع ، يحتاج الى رفيق يقضي الوقت معه • فيخاطبها « أضرع اليك ، ايتها الشابة الجميلة ، بودي ان اتعرف عليك اكثر » ولكن روزاليند ، التي كانت قد سمعت عنه ما ليس في صالحه ، لا تجد في نفسها رغبة في ذلك ، فترد عليه « يقولون انك انسان كئيب » ، فيدفع جاكس ذلك قائلا ان كآبته في الاقل صادقة وهو يلتذ بها كما يلتذ غيره بما يبهج : « انني احبها اكثر من الضحك » • بيد ان الصدق في ذلك يكون غير ذي موضوع الا اذا ازدادت الاساءة عمقا ، فحيثما يكن افراط في الضحك يكن افراط في الحزن وهو ما لا يسر به احد :

فالمفرطون في اي من الطرفين مبغوضون ، يعرضون انفسهم لاستهجان كل حديث ، واسوأ من المخمورين .

انه لوم لا يزيد على لوم الادراك السليم . فروزاليند تعترض قائلة ان كآبتك لا يمكن ابرارها لمجرد كونها كآبتك ، فلاينبغي لها ان تكون كذلك ، برغم وجودها . ولكن اللوم مع ذلك وثيق الصلة بالموضوع ، فالادراك السليم يقتضي حدا ادنى من اليقظة والحذر في جاكس المبتلى بالوهن . انه ، بسبب من هذه الحالة او نتيجة لها ، أعمى لايستطيع ان يرى ، او انه احمق لا يدرك الحقيقة الواضحة .

لابد من ملاحظة قوة اللوم . فعند شكسبير ، الاقرب الى العصور المتوسطة منه الى المعاصرة في هذا وفي غيره من الامور ، لا يكون المخمور الا موضع تسامح وقتي : نهذا فالستاف ينبذ في النهاية ، والسير توبي يدور في فلك الاحمق المغرور . بل ان الاحترام الذي ينالانه ليس حتى وقتياً ، فالخمر والانخاب تحيل .

... الذاكرة ، حارس الدماغ

... الى دخان ، وما العقل الا كالأنبيقا ليس غير .

والنوم الذي يسببه ذلك « خنزيري » ، والطبيعة « تتجرعه » تجرعا . ان ثملا كذلك لا يجحد رجولته فحسب ، وبل وانسانيته ايضا . ان كلمة « حديث » التي تستعملها روزاليند لا تعني ما تعنيه الكلمة اليوم ، بل ما تعنيه الآن (الموضة) ، او ما وضع لهذا المعنى مؤخرا . وعلى الاكثر انها تعني ما كان شائعاً دائما ، وما لم يكن يتفق مع التعقل ، بحيث لم يكن ثمة ما يوجب وضع كلمة مخترعة . من ذلك ، في هذه المسرحية مثلا ، توصف العدالة بأنها : مليئة بالمأثورات الحكمية وبالشواهد الحديثة . تلك الشواهد التي تتعلق بالامثال الحكيمة المناسبة السليمة بحيث غدت شائعة مبتذلة . ان ما تقوله روزاليند هو ان الكآبة قد احالت جاكس الى وحش ،

وان أي عجوز شمطاء أقل منه جهلا وأدنى منه حاجة الى الرثاء والشفقة •

وهو ، اذ يجفل للوهلة الاولى ، لا يجد ما يؤكد به رغبته ، « لم ، انه لخير ا نتكون حزيناً وألا تقول شيئاً » ، الا انه يقولها بخشونة تعرضه للرد الخشن : « اذن ، فمن الخير ان تكون ساعياً » • وهذا على ما يبدو هو الذي يدفعه اخيرا للدفاع •

يبدأ بقوله ان كآبته ليست كمثل كآبة الآخرين الذين سمعت عنهم روزاليند :

انها ليست كآبة العلماء ، فتلك تنافسية ، ولا الموسيقيين ، فتلك خيالية ، ولا رجال البلاط ، فتلك متغطرسة ، ولا الجنود ، فتلك طموحة •••

وما الى ذلك • ان كآبة جاكس لا تنبع من امل ، او قلق ، او خيبة شخصية ، بل من شيء ذي اهمية اكبر كما هي في العالم الخارجي • « انها كآبتي الخاصة » ـــ اي انها كآبة هو اول من يكتشفها ـــ « مركبة من اشياء بسيطة منتزعة م ناشياء عديدة » ، او انها ، بعبارة أخرى ، « تأملات شتى عن رحلاتي ، وغالباً ما تلفني تأملاتي في حزن ابهج ما يكون • »

قد لا يكون المعنى الذي يقصده جاكس واضحاً ، واني لا احسبه كذلك او يمكن ان يكون ، غير انه قد يقصد ان يكون كذلك • فهو يرجو ، بالتفاخر بالاصالة وبسعة الاطلاع وجدته ، يؤثر في الفتاة الفتية روزاليند ، او لعله يريد اخافتها • ولكنها تخطيء غرضه وربما عن تقصد ، لأنها ذكية بما لا يدعها تثق بالاصالة ، وحاذقة بما يحملها على التحدي بتلك الطريقة ، فتلتقط كلمة « رحلات » لتظهر عجبها :

رحالة : اقسم بايماني ان لديك سبباً عظيماً لكي تحزن •
اخشى انك قد بعت ارضك لترى ارض الآخرين ، ثم انك
أن ترى الكثير ، وان تملك القليل يعني الغنى في العينين
والفقر في اليدين •

انها تغامر ، على كل حال ، بتشبيه كآبته بكآبة الناس الآخرين الناجمة عن الفقر ، وهو قلق شخصي • غير ان جاكس يرفض باحتقار فكرة ان توزن رحلاته بكونها قد واتته بأي شيء عدا الربح ، فيصر قائلا : « لقد نلت تجربتي » ومرة اخرى يوحي بأن ما دام الشيء موجودا فله الحق في ان يكون كذلك ، فهو مادام قد نال خبرة ، فالخبرة جديرة بالنيل • ومرة اخرى اذن ، وربما بقوة أكبر هذه المرة، يتشبث بالادراك السليم في اداته ،فمهما يكن النفع الذي يتصور انه رجع به من رحلاته ، فثمة شيء يقول عنه البقاء بدون رحيل انه خسارة :

جاكس : لقد نلت تجربتي •
روزاليند : وتجربتك هي التي تحزنك • انني لأفضل
الاحمق يبهجني على التجربة تحزنني ، ثم اعاني من اجلها
عناء السفر ايضا •

وسواء أعلمت روزاليند ام لم تعلم ، فان لهذا اللوم الثاني الموجه الى جاكس قوة خاصة ، فمن بين الشخوص هو وحده الذي يعرب ، في المشاهد السابقة ، عن كامل رضاه بمصاحبة تجستون ، الابله • بل يذهب الى ابعد من ذلك ليزعم انه لا يعثر على الرضى الا في البلاهة :

•••يا ايها الابله النبيل ، الابله الشريف : رداء المهرج
الوحيد ••• ••• يا ليتني كنت ابله •
واني لا اطمح الى رداء مهرج •

وهنا الآن من يذكره بأن للبله وظيفة يؤدونها • وانه ليبدو ان في سلوكه تناقضا خطيرا ، فمرة تلوح عليه سيماء مرح مصطنع ، واخرى بوادر كدر مصطنع كذلك •

لو ان هذا التناقض اتتحى منفردا فلربما كان يدعو للحيرة ، الا ان له رفيقاً يقوم بتفسيره • فهو بادعائه في حواره مع روزاليند ان كل التجارب جديرة

بالعناء ، انما يدعي في الواقع بألا تجربة جديرة بشيء بالمرة • وبتوكيده هذا ، في الحاضر ، ليس ثمة ما يدعوه الى ان يفعل هذا دون ذاك ــ فلماذا ، مثلا ، ينبغي له انْ يكون مرحاً لا كئيباً ــ انه يغمض عينيه عما ينبغي عمله ، في المستقبل ، وما لا ينبغي • وبعبارة اخرى ، انه يتوقف كمشكك ، والشك مبدأ تناقضي ، فعلى الرغم من انه بذاته ايمان ، فانه ينكر امكانية الايمان ، وينكر عل ىالانسان امكانية الفعل ، على الرغم م نانه بطبيعته لا يستطيع الامتناع عن الفاعلية • ولادراك جاكس ، في لحظاته الحذرة ، هذا التناقض الثاني فانه يرتكب الاول • انه يبحث عن الملجأ فى المهرج ليقنع نفسه بانه وان كان يفعل ولا يسعه الا ان يفعل ، فانه مع ذلك لا يفعل شيئاً ، لانه اذا كانت افعاله مجرد حماقة فلا خطر لها ولا نفع اطلاقا •

والواقع ان جاكس لا يكون على حذر ويقظة الا في لحظات نادرة ، من ذلك مثلا لحظة اول لقاء له مع تجستون ، بينما هو في الغالب فاتر الهمة كسول كما سبقت الاشارة اليه • ، تلك الحالة التي تمنعه من بذل جهود حازمة ، حتى تلك التي يتطلبها كونه ابله (فهو لا يخلو من ذكاء) • وبدلا من ان يشغل نفسه بما يسوغ شكوكيته ، فانه يستسلم لها ، واستسلامه هذا هو مبعث كآبته ، او « حزنه » • ان رجلا لا يرى في العالم شيئاً ذا قيمة لا يمكن ان يستثار للفعالية ، لا بمرأى الاشياء التي يتمناها ، ولا بالافكار عن المثاليات التي يرجو تحقيقها • ان الفعل الوحيد الباقي امامه ــ فهو مادام كائناً بشرياً فليس بمقدوره ان يظل جامدا ــ لا يستحق حتى نصف التسمية ، لانه في هذا الفعل ان تحرك او جمد سواء ان به حاجة الى ان يقذف فى الفعل ، ان صح التعبير ، أن يدفع دفعاً من الخلف ، تدفعه قوى لا يدركها كل الادراك • وما هذه القوى سوى حكم العادة ، او تكالب الظروف عليه • في الكوميديا ، حيث لا تضايق الظروف الشخوص مضايقة شديدة ، يكون لهم ان يخضعوا للعادة •

ان الرحلات التي يعزو اليها جاكس منشأ شكوكيته لا يستبعد ان تكون نتيجة لتلك الشكوكية ، لأن السفر والاكتشاف يتحولان الى عادة . عندما تتخدر الحواس باستمرارية تغير الاشياء وسرعتها ، لا يتاح للعقل ما يكفي من الوقت للتمييز بينها ، ولا يبقى للارادة مجالاً للاختيار ، بحيث يفقد المرء في النهاية القدرة على كليهما . عندئذ تصبح العادة ضرورة حياتية ، وتصبح الحياة ، التي تتباطأ في الوقت نفسه وبالمدى ذاته ، مضنية ، وتبدأ بالانشغال بالظواهر من الأمور فحسب وتهمل بواطنها . وقرار جاكس في الفصل الخامس يأتي عادة ، هذا القبيل :

لقد ارتدى الدوق حياة دينية ...
اليه سوف أتوجه . وعذره في ذلك هو
...فمن هؤلاء المتحولين
ثمة كثير مما سماعه وتعلمه ولكن عقله ليس مع

التعلم ، بل مع تجنب التعلم . فيهجر البلاط الى دير ، كالطالب المبتدىء الذي يخيفه الجهد الذي سيبذله في تعلم موضوع ، فيتركه الى موضوع آخر مختلف ، عادة ، كل الاختلاف . واذا كنا لا نشاهد جاكس خلال المسرحية مشغولا بالرحلات ، فلا بد ان تتذكر انه كثيرا ما يغير ، ليس ما يحيط به ، بل الذين يحاورهم فى الكلام . انه يستمرىء الانهماك في عادة التحادث ، وهي عادة الرحالة الذي لم يعد كثير الترحال . ان تحوله من الكسل الى الدخول في المحادثة امر طبيعي ، فالزمن يتناقل بين يدي الشكوكي الذي لايجد في العالم ما ينتزع منه وقته .

كذلك يتناقل الزمن بين يدي هاملت . وهذه اشد النقاط تشابهاً بينه وبين جاكس . يتذمر هاملت قائلا « لقد فقدت مؤخرا كل جدارتي ، واضحت كل رغبتي فيما اعتدته من مناورة » ، ويمضي في عرض اسباب عامة ، توحي

بشكوكية من نوع ما ، فيقول كأن السماء والارض « حشد من أبخرة ساحه كريهة » بحيث لا تشجع على المغامرة : لقد ظهر ان الانسان ليس سوى « جوهر التراب » ، ولا يريد ان يتعامل معه بملء رغبته • ولئن رجعنا الى واحدة اخرى من التراجيديات ، نجد الزمن كذلك يتثاقل بين يدي ماكبث ، في الاقل عند اقترابه من نهايته ، فلا الرؤية وذ الصوت قادران على اثارة اهتمامه ، ولا اي مرأى او صوت قادران على ذلك • انه لا يجد في نفسه القدرة على الايمان بالواقع ، حتى وان يكن موت زوجته : فيرى ان خبر موتها يجب ان يمنع عنه حتى الغد ، ولكنه يعلم ان الغد سيجده ، كما هو اليوم ، لا يحس ولا يصدق •

شكوكية من نوع ما : ولكن يتضح فورا ان هاملت يتحدث بازدراء او بصبر نافد ، وماكبث يتحدث بضعف ، وهما حالان لا نعرفهما في جاكس • وحتى فى هذا الموضوع الوحيد الذي يتشابهان فيه ، فان اختلافهما كبير ايضا • فبقليل من استباق الحوادث يمكن القول ان ماكبث وهاملت كانا أكمل وأملأ حياة من جاكس ، اي انهما اشد وعياً بذاتيهما •

من نتائج ذلك انه لا يمكن اغراؤهما بسهولة للقيام بفعل ما • وفيما جاكس يلتفت الى الوراء دون ندم ، بل برضى ، متذكرا رحلاته ، يقع ماكبث كارها في عادة العراك من اجل العراك :

لماذا علي ان اقوم بدور الاحمق الروماني ، واموت على
سيفي ؟ بينما ارى حيوات اجدر بالجروح البليغة •

ماكبث يتحدث بكمد ، دون عاطفة وبايقاع يكاد يكون معدوماً • ان ما يوشك على القيام به قد يكون خيرا من لا شيء ، وهو كل ما يستطيعه ومع ذلك فانه لا يزيد على ما يستطيعه ثور عاد ، اى حيوان • فهو عند الحيوان قد يكون حياة ممتلئة ، ولكنه عند ماكبث ، باعترافه ، لن تكون غير نصف حياة رتيبة متباطئة • كذلك « كل ما اعتدته من مناورة » وكل عادة اخرى قد

ضعفت قبضتها على هاملت ، فهو لكي يفعل يقتضيه ان تفاجئه ظروف خارقة فتدهشه •

ومع ذلك ، كما قيل ، لم يكن اي من ماكبث وهاملت عابثين • ان الطاقة التي تمنعهما حالتهما العقلية من فرضها على العالم ، يفرضانها على الحالة العقلية نفسها ، بحيث ان التناقض ، ثم التشكيك (ما دعته روزاليند « الوحشية »)، ليس هو وحده الظاهر امامهما • انهما يدركان ان الامر ليس حل المشكلة بل هو المشكلة التي تلح في طلب الحل ، وانه ليس ترويض المشاعر وتنشيط الفكر ، بل هو انكار كليهما • انهما لا يرفضان انغمار جاكس في الحماقة فحسب ، وهو ما كان يحافظ على التشكك ، وانما يتعذبان بنوع من التفكير تسكن به آلام جاكس ، سواء في لحظات خموله او يقظته • يشكو ماكبث بيأس من لا شيئية الانسان التي تفرض نفسها عليه :

وكل ايامنا الماضيات تكشفت عن حماقة ، عن طريق موت متهرب •

ويقول جاكس برضى :

لم تمض غير ساعة منذ ان كانت التاسعة ، وبعد ساعة واحدة ستكون الحادية عشرة ، وهكذا نحن من ساعة الى ساعة ننضج وننضج ، ثم نحن من ساعة الى ساعة نبلى ونبلى •••

او ان تجستون هو الذي يلاحظ ذلك ، ومنه يقتبسه جاكس • وتجستون ابله بالمهنة وبالتفكير ، اما جدية عواطفه فسندرسها فيما بعد • في جاكس شيء من الجدية ضمن حدود الامكان • انه يردد صدى الصوت اكثر من صدى المعنى الذي يسبر غوره (يدل على ذلك الايقاع والحركة) ، والتصريح الذي يدلي به ليس له منه الا النصف ــ بما يلائم مسايرة نصف حياة العادة

والتعبير عنها . وفي موضع آخر يقارن الحيا ةالانسانية بعرض مسرحي وكأنه يريد توكيد لا واقعيتها بما ينسجم وشكوكيته ، ولكن المسرح سرعان ما يبدو ، بما ينسجم وضعفه ، كشيء جوهري ، كبناء دائم ، هو كل ما يعنيه ، اذ فيه يستمر العرض زمنا طويلا يتاح فيه للموهبة ان تستبين بكاملها :

... رجل واحد في حياته يلعب ادوارا عديدة ، فصوله
تبلغ عصورا سبعة .

ثم يعدد جاكس العصور ، مسلياً نفسه بالاعتراضات ينثرها بهذه المناسبة لا على المكان بل على الزمان . عندما يجد ماكبث نفسه امام مقارنة مماثلة يقع صريع فكرة اللاواقعية الى حد يمنعه حتى من السماح للممثل بالتمثيل : فهذا « يتبختر ويتمايل ... على المسرح » انه لا يتبختر او يتمايل لمقتضيات العرض التمثيلي ، بل لانه قد « حان حينه ... ثم لا تسمع عنه بعد ذلك شيئاً » ، في ابيات ماكبث تتوهج المقارنة لحظة ثم تتلاشى نقمة على مصير الانسان :

... انها حكاية
يحكيها ابله ممتلىء صخباً وغضباً
لا يؤديان الى شيء .

اما ابيات جاكس فتمضي في الحط من قدر ذاتها ببراعة حتى عندما تصف نهاية الانسان باسهاب :

دون اسنان ، دون عيون ، دون ذوق ، دون شيء ومرة اخرى يكشف الايقاع والحركة أن جاكس يعني القليل مما يقول . انه كرحالة بحق مرة اخرى ، مشغول بالظاهر فحسب ، دون جوهر الاشياء التي امامه .

لو اني نظرت جانباً او الى الامام لجازفت بالقول بان الفرق الاساس بين الكوميديا والتراجيديا ربما هو هذا اللون من الفرق ، لا فرق في النوع ، اعني فرقا في الدرجة . انني ارى انه من الممكن ، بل من المحتمل ، ان تعالج

التراجيديا والكوميديا ــ الكوميديا الشكسبيرية في الاقل ــ المسائل نفسها ، انما الكوميديا تعالجها بجد أقل واعنى بقولي « بجد اقل » ان المســائل لا يفرض عليها شكل قضية : حدث محظوظ ، مسحة من شخصية محظوظة (او ما يبدو محظوظ لأغراض المسرحية) ، يسمح بتجنبها • فمثلا ، ثمة حالات في آردن واخرى فى مزاج جاكس نفسه تجنب هذا الاخير الادراك الكامل لطبيعة شكوكيته والنتائج المترتبة عليها • اما عند روزاليند ، اما عند القارىء ، فواضح ان اهتماماته محددة ، وحيويته اقل ، ولكنه لا يوضع موضع اختبار ابدا • وهاملت ، من جهة اخرى ، وفي حالة روحية مماثلة ، مطلوب منه ان ينتقم لاب ، وان يهزم عماً ، وان يحكم مملكة • وعندما تلجئه الظروف اخيرا الى العمل ، فانه قد يقتل وقد يكون عرضة للقتل ايضا • وبعبارة اخرى ، ليس الامر انه قد يحقق هدفه على الرغم من عدم قدرته فحسب ، بل انه قد يفشل بسبب ذلك • في (عطيل) لا يكاد يقع حادث دون ان يسبغ شيئاً من المعقولية على خداع أياكو ، حيث ان المشكلة التي يسببها حقد الانسان من جهة ، وجهله من جهة اخرى ، لا يمكن تفاديها • وفي (جعجعة فارغة) ثمة حادث اخير ــ وهو حادث واضح لأن اسمه دوكبري ــ يكشف القناع عن دون جون • وفي (لير) حادث عن أفظع الحوادث مع الحقد ومع عناصر لاقناع الكائن البشري ببلاهته ، وفي (حكاية الشتاء) حادث لا يقل فضاعه يخفي تلك البلاهة، فان لم يخفها عن ليونتيس (وهو قد شُجع على نسيانه ، على كل حال) ، فعن فلوريزل في الأقل • في الكوميديا تجلب مواد التراجيديا ، وفي بعض الحالات تكوم ، ولكنها لا يعنى بها ، ان صح التعبير ، ولا تفحص بدقة ، وعلى ذلك ، فان ما يثير الحزن قد لا يثير غير ابتسامة ، او كشرة ازدراء •

اني لا اعتذر عن ملاحظات من هذا القبيل ، وهي ستظل دون مسوغ حتى نتفهم ما تدور الكوميديا حوله ، وعلى الاخص (كما تحبه) • هنا لك

في الاقل تشابه واحد ، ولعله مهم ، بين الكوميديا والتراجيديا يستحق في رأيي الاهتمام . فكلما ان كآبة سببها اثم الآخرين ، وكآبة ماكبث سببها اثمه هو ، فان جاكس ــ اذا صدق قول الدوق ــ لم يرحل فحسب ، بل كان .

... خليعا ،

فاجرا ، كالوخزة القاسية نفسها .

ا نعلاج الثلاثة ، بحسب كل واحدة من المسرحيات الثلاث ، متشابه الى حد كبير . فورتنبراس يعنف هاملت ، وهاملت يعنف نفسه ، على فقدان « اثر لحل » هو فطري مثلما هو منقصة لا تنبغي له . وماكبث يمايز بين انقسام الرأي في نفسه ، ويوقف فعاليته ، مستمتعاً بالملكية القــوية ، او (الدولة الواحدة) ، عقلياً كرجل سليم كذلك روزاليند تواجه جاكس بالرغبة في ما تدعوه المرح او الجدارة : يتضح من قولها الذي اقتبسناه انها لا تقصد الضحك ، او الضحك دون حدود ، فهي اذن لا تقصد الضحك على اي حال . ولابد لها ، لارباك جاكس ، ان تتكلم بشدة ، ففي حديث يثيرها لابد ان تعذر على ايجازها . لو كانت المناسبة مختلفة ، او لو اتيح لها ا نتفكر ، فلعل وصفها للجدارة كان يمكن ان يكون أدق ــ كشيء يشبه « يقظتها التي اثارت الانتباه من قبل ، الشيء اللازم للادراك السليم ، او ما عرف في زمان اقرب ، بحسب تعاطف المتحدث وحدة ذهنه ، باسم « الحيوية » او « الايمان » . ينبغي ان نأخذ بنظر الاعتبار معنى كلمة « الجدارة » في القــرنين الخــامس عشر والسادس عشر الشائع في الكتب الدينية ، وكذلك معناها على لسان سنت توماس مور ، مثلا . ولا بد ان تتذكر ان هاملت ، في معرض ذكره اعراض كآبته ، قال انه قد فقد كل « جدارته » .

ان المشهد الذي يبدأ به الفصل الرابع يلقي الضوء ــ ولا أحسب ذلك زعمة كبيرا ــ على كل ما يقوله جاكس او يفعله . فان صح ذلك ، فانه لذو

اهمية في القسم الاكبر من المسرحية ، وجاكس ، فى هذا في الاقل ، لا يمكن ان يكون متطفلا • اذ ان مراوغاته ومناجاته لنفسه ، مهما تكن مهلهلة في سياقها الآني ، تعتمد على هذا الحوار الذي لا مفر له منه • فهو اذن لا يعرف بما يقوله فحسب ، بل بما يتسبب في ان يقال له ايضا • اني ارى انه ليس متطفلا حتى في اي مكان آخر ، على الرغم من حكم الادانة المعروف • اذ ان ما بقي من المسرحية يتألف من مواقف يمكن ان توصف ــ اذا ما اعتبرناه متصفاً بالكآبة اساساً ــ بأنها صيغت على غرار الموقف الذي يجد نفسه فيه مع روزاليند • ان روزاليند او رفيقتها او رسولها ، وهو غالباً ما يكون كورين الراعي العجوز ــ تواجه وتدين سلسلة من الشخوص كلهم ، مثل جاكس ، غير قادرين على القيام بفعل ، غير مؤهلين للقيام به • سيلفوس ، تجستون ، اورلاندو ، الدوق ، لكل منهم كآبته الخاصة ، وكذلك روزاليند ، بسبب حبها لاورلاندو • ولكن حتى هذا لا يغيب عن حكمها ، ما دامت تستطيع ذلك متنكرة وكأنها ليست هي • اضف الى ذلك ان الشخوص الثانوية تدين احيانا ، او تستهجن في الاقل ، احداها الاخرى ، فيمكن التوصل الى فكرة عن الشكل الذي يبدو ان شكسبير قداقره لمسرحية (كما تحبه) • ان حافزا واحدا يتكرر فيعطى الوحدة للكل ، ولكنه في الوقت نفسه يتنوع باستمرار ، بحيث يتعقد الكل •

هذا ما احسبه كان الشكل الذي اراده شكسبير ، ولكن الذي يؤسف له انه ربما يكون قد طمست التنقيحات معالمه ، او ان التنقيحات غير الكاملة لم تنجح فى طبعه بوضوح على المسرحية • لابد من قبــول نظــرية محــرري (نيوكمبريج) القائلة بأن هناك ، في الامثل ، طبقتين من النص ، القديمة والمتأخرة • وهذا من انواع الصعوبات التي ذكرت ، وهو ما يجب ان يتوقعه الطالب من الشوائب التي تخالط النصوص في الكوميديا • غير ان جزءا معيناً من الشكل واضح بما يكفي لاعطاء القارىء النبيه فكرة عن الكل •

خذ ، مثلا ، العلاقات السائدة بين الراعي العجوز من جهة وجاكس

وتجستون من جهة اخرى • لقد جعل تجستون على قدر كبير من العاطفة لفطنته وكذلك لاخلاصه المفترض لسيليا • غير ان فطنته تعالج كما لو كانت مجرد اضافة ، تنويع لمصلحة القارىء ولمصلحة الدوق ، الا ان قليلا من غير ذلك كان انسب ملاءمة لنسيج المسرحية • وهذا ، كما يبدو ، عكس العاطفي • اما عن اخلاص تجستون ، فالظاهر انه لم يرد ذكره الا فيما قالته سيليا :

سيرحل وحده حول العالم الواسع معي •

ولربما كانت لذلك أهمية في النسخة الاقدم ، ولكن في النسخة الموجودة لم يعد شكسبير يهتم بكيفية وصول الشخوص الى آردن ـ سواء بصحبة تجستون ام لا ـ باكثر من اهتمامه بكيفيـة تخلصـهم منها • ان لاخلاص تجستون اهمية خاصة عنده ، وينبغي ان تكون كذلك عند القارىء ، بمثل اهمية الافعى الخضراء والذهبية عند اوليفر •

ان المانع هو الرد الماكر الذي يرد به تجستون على هذا السؤال : «وكيف تحب حياة الرعاة هذه ؟ » ، فيتظاهر بأنه يجد فوارق حيث يستحيل وجودها :

حقاً ••• من حيث هي ذاتها فانها حياة طيبة •
ولكن من حيث كونها حياة الرعاة ، فهي لا شيء •
فمن حيث الوحدة فاني احبها كثيرا ، ولكن •
من حيث العزلة فانها حياة تافهة حقيرة •••

ان حياة راع ليست اكثر من شيء آخر يمكن ان تتميز عن ذاتها ، كما لا يمكن ان يختلف ما هو وحيد عما هو معزول • ان ما يقوله تجستون هو انه لا يحب ولا يكره حياة الراعي ، بينما هو في الوقت نفسه يشعر بهما كليهما ، او بعبارة اخرى ، انه تجاه حياة الراعي لا يشعر بشيء اطلاقا • في الواقع ، ان تجستون ـ تجاه كل الامور ، او معظمها ، لا يختلف عن جاكس فى شعوره الفاتر ، ان له كآبته ايضا ، ولكونه بالطبع اقرب شبهاً بهاملت او ماكبث ،

فهو ايضاً يتقبل الانصراف عن العادة ، لا بحثا عن الجدة او لغو الحديث ، بل عما يدعوه « فلسفة » او محاورة العقل العقيمة مع ذاته • انه يضاعف الفرق ، كما سبق ، او يتعقب المتشابهات التي لا تعتمد الا على الصوت او على الحرف ، دون التفات الى معنى الكلمة • النتيجة هي التشكيك بمفهوم عملي تماماً ، بحيث انه ا ن لم يكبح اللغة وكل امكانات الفكر • حتى الراعي العجوز ليس بطيئاً في ادراك ذلك ، لأن جوابه الوحيد على السؤال البليد « أفيك شيء من فلسفة ••• ؟ » هو انه اخذ يسرد عددا من الحقائق الواضحة :

اعرف ان من يشتد مرضاً يزداد قلقا ، وان من يرغب في
المال ، والجاه ، والاطمئنان ، يفتقد رفاقاً مخلصين ثلاثة •
ان من خصائص المطر البلل ، والنار الاشتعال •

وهكذا • انها وان تكن واضحة فهي في الاقل حقائق ، وهي في الاقل ذات مغزى • ثم يخلص الى القول :

ان من لم يتعلم فطنة بطبيعته ، ولا مهارة ، فله ان يشكو
التنشئة الكليلة ، او انه من اصل كليل •

وبكلمة اخرى ، ان من لا يستطيع ان يسلك خيرا من تجستون فهو ابله • ولكن « الابله ما اعنيه بالفيلسوف » —

ان امرءا كهذا فيلسوف بالطبع

هورد تجستون ، دون مبالاة بالتحريف لئلا يدعي بان ذلك اكثر مما هو •

ويمضي فيه باسهاب ، فيقول ان الراعي ملعون لانه لم يدخل البلاط ، فآداب البلاط هي الصالحة ، وما ليس صالحاً فهو طالح • يرد الراعي بصبر لا مزيد عليه وبتفوق له اهمية كبرى ، لان الرد منه وليس من تجستون :

ان الذين تأدبوا بآداب البلاط يثيرون الضحك في الريف ،
كمثل سلوك الريفي اثارة للهزء في البلاط •

الا ان هذا يزاح جانباً بتوكيد تجستون حماقته بتبديل الترتيب الذي وضع فيه البلاط والريف ، فيقضي بانهما سيكونان على مستوى واحد ، بل سيكون البلاط اكثر شرا .فيتراجع الراعي يائساً من حوار على ما في كلماته من تنوع المعنى فهو كذلك لا معنى له بالمرة :

اری ا نفطنتك البلاطية كثيرة علي فلو كان قد قال « فطنتك الفلسفية » لكان مراده ذا وضوح فوري اكثر ، ولكن لا شك ان «البلاط» و «الفلسفة» في نظره ، كما هما في نظر تجستون ، قريبان بعض من بعض كثيرا .

ويضيف الوصف التالي من باب ابرار الذات :

سيدي ، انا كادح حقيقي ، بالتعب انال ما آكل ، واحصل
على ما ألبس ، لا اكره احدا ، ولا احسد سعادة احد ،
يسرني خير الآخرين ، راض بما يصيبني . مفخرتي العظمى
ان ارى شياهي ترعى وحملاني ترضع .

وبذلك يدعي انه يرعى شؤونه الخاصة ، ويرعاها بالاهلية ، او بالحد الادنى من السكينة التي تريدها روزاليند . انه ليس بحاجة الى « الحدة » — مهما يكن معناها — ولا الى اي علاج آخر ليدبر نفسه كشخص رشيد ، في حين ان تجستون الذي يقترح العلاج ، ليست له في تلك اللحظة شؤون ، ولا يبدو انه قادر على تصور اي شأن من الشؤون يمكن ان ينصرف اليه .

لقد انتهى الحوار بالنسبة للراعي وللمشاهدين ، وهم يرون ان تجستون قد هزم بما لا قيام له منها ، ولكن تجستون نفسه يرى غير ذلك ، فهو يصر على اضافة كلمة اخيرة ، وبها يلمح الى واحدة من تلك الاشياء التي مازال يوليها بعض اهتمام ، والتي من اجلها يقطع صحبته مع جاكس . ان ذكر الشياه والحملان الرضيعة يثيره الى ما يلي :

انها واحدة اخرى من آثامك ، ان تجمع بين الشـــياه

والخراف ، وان تعرض علينا معايشنا بتزاوج الماشية ،
بأن يستولدها كبش ، بأن يغرر خروف عجوز معقوف
القرنين بشاة في شهرها الثاني عشر ، بخلاف كل زيجة
معقــولة • لئن لم تكن ملعوناً لهــذا ، فان الشيطان
نفسه لن يبقي على راع ، ولست ارى كيف تنجو •

ثمة امران لابد من ملاحظتهما بهذا الكلام : الاول انه بذيء فاحش ، والثاني انه اشد بذاءة لكونه يقع خارج الحوار • تجستون لم يعد يسعى لاثبات اي شيء عن الريف والبلاط ، سليماً كان ام سقيماً • انه يشابه بين الحياة الجنسية عن الانسان وعند الحيوان لمجرد كونها تبدو له خليقة بالمشابهة • وهذا ينبغي ألا يثير الدهشة ، فهو اذا كان هنا يمجدها عند الحيوان ، فهو في مكان آخر حريص ، قولا وفعلا ، على الحط من شأنها عند الانسان •

عند اول وصــوله مع روزاليند الى آردن ، حيث تصــل الى ســمعهما شكوي سيلفيوس ، تتنهد روزاليند قائلة :

يا الهي ، يا الهي ، ان عاطفة هذا الراعي
الشديدة على نفسي

فيقول تجستون « وعاطفتي » ولكنه سرعان ما يضيف « انما هي تنمو عندي بشيء من تفاهة الطعم » ، اي انه لا يستطيع صبرا على تفقد الشهوة الجنسية وتعاظمها في رجل يتسم في غير هذا الموضوع بالثبات وسلامة العقل • ثم يظهر بعد ذلك يخطب ود اودري ، تلك البغي الريفية التي لا يتطلب نيلها اي جهد • ان رغبتها في ان تصبح « امرأة من الدنيا » اي ان تتزوج ، رغبة ساذجة لا تخفى على تجستون ولا على غيره •

انه ليس مما يعيبها ، ولا مما يعيب تجستون ، ان هو باشباعه رغبتها ، خفف عن نفسه ، وهي شكورة • ولكن العكس صحيح ، فهو لم يخفف عن نفسه ، ولا ترك فرصة عامة او خاصة ، لم يصب فيها الهزء على السذاجة التي

استغلها لمصلحته • فكأنه ، وقد ادرك انه لم يعد بالامكان كبح جماح الشهوة ،اراد ان يذلها باقبح شيء ممكن ، ثم راح ينتقم لنفسه من الشيء لأنه لم يستطع كبح نفسه • وتحتج اودري بأنها « شريفة » او عفيفة ، ولكنه يرد بأن هذا لم يكن بما جلب انتباهه :

اودري : ألا تريدني شريفة ؟

تجستون : لا ، حقا ، الا اذا كنت مطلوبة بجد •••

اودري : حسناً ، انا لا اخلو من عيوب ، لذلك اضرع الى الآلهة ان تجعلني شريفة •

تجستون : حقا ، اضفاء الشرف على مومس وقحة كوضع لحم طيب في اناء قذر ••• ولكن فليكن ما يكون ، فسوف اتزوجك •••

ان هذا الكلام ، كأكثر كلام تجستون ، ليس سوى تلاعب بالكلمات ، ولكن اذا كان له اي معنى ، فان كلمة « شرف » وحدها هي التي تستحق التلاعب • وعندما يحمل نفسه اخيرا على ذكر الشرف بمسحة من الجد فليس لكي تنال الشناءهي ، بل ليناله هو :

••• عذراء مسكينة يا سيدي ، تعسة الحظ يا سيدي ،
ولكن حظي انا ، مرحي المسكين يا سيدي ، هو ما لا
يرتضيه رجل آخر : الشرف الكبير يشبه البخيل في البيت
الفقير ، يا سيدي ، مثل لؤلؤتك في صدفتك القذرة •

انه يقدمها الى الدوق باعتبارها خطيئته ، ولما لم يكن فى ظاهرها ما يفسر اختياره ، فهو يشير الى ان التفسير في الداخل • اي انه يدعي لنفسه فضيلة حدة الذهن •

ولسوء الحظ يدعي في الوقت نفسه بالتواضع ، كاشفا عن مدى لا

جديته في الاستمرار على الكلام • فلئن كان يرى اية قيمة للشرف أطلاقاً ، فليس هو الذي يمثل تلك القيمة بالتضحية ، ولا كان يصف اودري ، موضع التضحية ، ب« المسكينة » • وينبغي ملاحظة ان تواضعه نفسه يوحي بالارتباك او الخداع : اذ انه لا يوفر الاعلان فحسب ، انما الاعلان لا يتم على حساب تجستون نفسه ، بل على حساب شخص آخر • فهو ينتقد نفسه في ناحية لكي ينال الثناء في ناحية اخرى ، ثم لكي يمتدح نفسه يحط من قدر التي ستكون زوجته • ولكن الأولى ستكون مملة على كل حال ، ككل نباه بالذات ، غير ان الثانية ، كلون منافق من الوان الانانية ، تستحق الاحتقار •

اذا اعتبرنا تجستون رجلا ذا ادراك ، فان قيامه بعمل كهذا يعزى الى انه يحاول شيئين في وقت واحد ، شيئين ليسا منسجمين تماماً • فهو يحاول كالعادة ان يجعل من اودري اضحوكة ، ولكنه بذلك وفي الوقت ذاته يسعى ليحبب نفسه في عين الدوق • وفيما هو يشارك جاكس في اعتراضاته على كل نشاط هادف ؛ فانه يفتقر الى مورد جاكس : ان عليه ان يجد وسيلة للعيش والا مات جوعاً • ولما كانت الشكوكية والكآبة غير طبيعيتين اساساً ، فما من واحد يموت جوعاً من اجلهما • عند ظهور تجستون على المسرح ، هنا لك تلميح بأن الدوق ينوي تعيين مهرج • والدوق معروف بأنه ، بتعبير جاكس ، « محب للخصام » • ولأرضائه فحسب يقوم تجستون ، من بين الاشياء الكثيرة التي يقوم بها ، بتناول فكرتي « الشرف » و « التواضع » ولو كان يتحدث الى رفيق من رفاقه ، او الى نفسه ، لما خطرتا في رأسه ؛ ليس باكثر من الخرافة اللفظية عن الصدفة التي يختم بها كلامه •

ثمة سبب آخر لابد من ذكره للاثر الذي فيه من التندر البلاطي ، والذي يمي دلك ؛ عن اسباب خصام ودرجة كذب الكذبة • وما دام هدا ممار ، فالقارىء مدعو لنبذه باعتباره اضافة مقحمة ، وان لم يخل وجوده اجمالا من عذر درامية • فاذ يصل تجستون الى مرحلة الترشيح ، يرى من المناسب

ان يظهر مهارته المهنية . وهو يحيل هذا ايضا الى ما يخدم شهوته الجنسية : فبعد ان تكون العيون قد تحولت نحوه ، فانه يحولها الى اودري بعض الوقت ، فيجعلها اضحوكة مرة اخرى .

والظاهر انه على وشك ان ينال الوظيفة ، او ان هذا هو الانطباع الذي يريده . يقول الدوق « انه سريع الحركة جامع للمتنوعات » .

انه يستعمل بلاهته كالقناع يعرضه ، ثم من ورائه يطلق نوادره . وهذا بالطبع ما لا يفعله تجستون الحقيقي ، على الرغم مما يقوله النقاد . ان الحكم الذي يصدره العجوز اقرب الى الصواب ، وهو ان بلاهة تجستون لا هدف لها اطلاقاً ، او ان كان لها ، فهو تحقيري تخريبي . كذلك حكم جاكس الاصوب الذي يرى في بلاهة تجستون ستاراً يخفى تحته شكوكتيه .

انه لمانع وذو دلالة ذلك النموذج الذي يسعى شكسبير الى حياكته ـ النموذج الذي يضم المكر الى جانب الافكار ـ فالدوق ، الذي ما اسرع ما انخدع بتظاهر تجستون بالفضيلة ، يرفض فورا قبول رذيلة تجستون على انها فضيلة . يصف له جاكس حرية المزاح التي يتمتع بها تجستون ويطلبها منه لنفسه :

...فلتنق خير احكامك
من كل اعشاب الفكر الضارة التي تنمو فيها بكثرة ،
واني لحكمتي لابد ان تكون لي حريتي
كذلك ، مطلقة كالريح ،
لأهبّ على من اشاء ، مثلما البله ...
استخدمني في ثوب التهريج ، واسمح لي
ان اتكلم بما يجول في رأسي .

يرى الدوق ان حصانة كهذه لا تؤدي الى النتائج التي يعد بها جاكس :

... لسوف انظف تنظيفاً

جسم العالم القذر الموبوء ...

بل تودي الى الشر لنفسه ولغيره :

تعساً لكم ، انا عارف بما ستفعلون ...

اشد الاثام ايذاء وبشاعة .

ويمضي في تشخيص ذلك تشخيصا سليما ، فيقول ان الانسان الذي يدمره الشر هو وحده الذي يهب نفسه لتصحيح الشر ، وهذا لا يعني ان الشر يجده شديد الحساسية ، بل لكونه لا يحس بالشر والخير كليهما ، انه لا يحس بالخير لانه يهمل فيكون قمينا بتدميره ، وانه لا يحس بالشر لانه لا يريد تخطصا مما يخنق النفس ويثير الاشمئزاز . واذ تبلغ الوحشية بجاكس هذا المبلغ ، لا يعود يرى سبباً يمنع الآخرين من ان يكونوا كذلك ايضا :

... كل الآلام البارزة والشرور المتعددة ، التي اصابتك
لحرية الخطو التي اجيزت لك ، سوف تتقيؤها في العالم
الواسع .

ان الصورة مرسومة بألوان زاهية ، ولكن هاملت يتعرف عليها ، وان خفيت على جاكس ظاهرا ، لكونه ، كما قيل ، اقل تيقظا ، ومن ثم فهو اضعف حدة في الذهن . ولكن الذي يؤسف له هو وجود قطع هنا في نص (كما تحبه) :

من البراعات الشكسبيرية الاخرى ، هما المشهدان اللذان يقف فيهما جاكس وتجستون ، وهما حليفان عادة ، موقفاً متبايناً ، ان لم يكن متناقضا . ففي الوقت الذي نجد فيه تجستون اشد ما يكون حساسية ازاء اللذعة

الوحشية ، بما لم يسبق لجاكس مثله في الماضي ، فانه في الوقت الحاضر يتسم بالتصميم الوقتي الذي لا يستطيعه جاكس • وهو استجابة للذعة ، قادر على الظفر بأودري ، بارهاب وليام فى سبيل امتلاكها :

••• اترك صحبة هذه الانثى ، ا وانك
ستنتهي كمهرج ••• سأقتلك بمئة وخمسين
طريقة ، فلترتعد ، اذن ولترحل •

ويرتعد وليام طائعاً • ولكن من بين كل الشخوص لا يختار شكسبير الا جاكس ليونج تجستون على هذا ، وكأنه يريد اظهار انه اذا كان يدين القصور الذاتي ، فانه ، وبشيء من الفظاظة المألوفة في العصور المتأخرة ، لا يدافع عن حدة الذهن ، واذا كان يكره فتور العاطفة ، فانه لا يدين الشهية الوحشية• وعندما يفكر تجستون في زواج شكلي ليكون له « عذر مقبول فيما بعد » لهجر زوجته ، يكون جاكس هو الذي ينبري لمنعه من ذلك :

أترضى (وانت الرجل المهذب) ان تتزوج
في الخفاء كشحاذ ؟ امض الى الكنيسة •••

وفي الوداع الاخير ، انه جاكس يتنبأ لتجستون بمستقبل خصامي ، : « رحلة حب ••• ولكن بطعام شهرين » •

على القطب الآخر من الشخوص الذين رأيناهم ، تقف شخصيتان دون ان يعانيا من تعقيدات الحب ، هما سيلفيوس وفيبه . اللذين يسعيان الى تكييف حياتهما مع مجتمع الريف وهو من اعقد ما عرف • ولعل المشاهد التي يظهران فيها اقصر من ان يكون لها التأثير المطلوب ، بعد اذ لم يعد المجتمع مألوفاً ، ا ن لم يكن قد نسي بالمرة • ولكن في العصر الاليزابثي ، فان العواطف والشعر ــ الاولى تردد صدى المسرحية داخلياً وخارجياً ، والثاني سهل الفهم ــ كانت كافية لاستحضار تقليد غني • ولعل المحدث خير من يحكم على هذا بالمناجاة مع مارلو :

ايها الراعي الميت ، الآن اجد مأثرتك الجبارة ،

أعاشق من لم يعشق من اول نظرة ؟

ليس ثمة تناقض مقصود ، ولا خوف من تقديمه بالصوفة والعصا ، فهـذه العادة التقليدية من الغنى ما تجعله يستغرق فيها ، وهي من القوة بحيث انه يؤكد واقعيتها بالرغم منه .

ثم ان المناجاة قد تنفع في ازالة بعض الضباب الذي يلف حياة الرعي فى انكلترا منذ القرن السابع عشر ، وعلى الاخص منذ هجوم جونسون . فمع ان حياة الريف حقيقية فانها ليست بالضرورة واقعية . ان تطبيق قوانين الواقعية عليها ، كما فعل ، يعني عدم فهمها كلياً . فهي ليست محاولة لتصوير حياة احد الرعاة ، ولكنها في نقائها ــ وهي غالبا ما ليست كذلك بالطبع ــ تصوير لحياة انكمشت فيها التعاسة الجسدية الى ادنى حد ، او تلاشت . ان حياة كهذه تدعى تقليدياً بحياة الرعاة ، حيث يعتبر الانسان متمتعاً بكل سعادة ، اذا ما تركته رغباته ، ولكن بتقدم حياة الريف يتضح ان رغباته لا تتركه . فهو بتخلصه من خطر الالم الجسدي ، تزداد عنده آلام الفكر والخيال حدة ، وعلى الاخص ميله الى الحب ، اذ بانعدام الضغط الاجتماعي والضرورات الاقتصادية التي قد توجهه وجهات مختلفة ، يصبح هذا الميل متقلب الاهواء ، ويظل مصـــدرا دائماً للشـــقاء . وعلى ذلك فان النغمة التراجيدية لا تنفصل عن حياة الريف ، وانها لتشتدان أريد كبتها ، وفي في تباين دائم مع اطار الهدوء او الانشراح الذي يؤطر باقي اجزاء الساحة .

بهذا المنظور التقليدي يحق لمشهدي سيلفيوس فبيه ان يكون الهما اثرهما بصرف النظر عن طولهما . وان ما قصد منهما هو الاثر الجاد لا الهازل . ان ما سبق لي ان قلته عن العلاقة الوثقى بين تراجيديات شكسبير وكوميدياته هو واحد من اغراض هذا المقال .

وبمثل المقارنة التي اجريت بين الراعي العجـوز وتجسـتون ، تجري المقارنة بينه وبين سيلفيوس فعندما يصبهذا الاخير شكاواه ، فان موقف كورين لا يكون بموقف من لا يدرك :

ــ آه ، يا كورين ، لو كنت تدري كم احبها .

ــ اضمن بعضه ، فقد سبق لي ان احببت .

وهو أيضا ليس موقف من تقد صبره ، فالشكاوي ليست قليلة موجزة ، وان تكن بعيدة عن الاستحسان .وخير ما يمكن ان يقال هو إن سيلفيوس ليس حكيماً في سلوكه :

ذلك ما سيزيد من احتقارها لك .

ومهما تكن الشفقة التي تدعو كورين للاستماع الى تهورات يسردها شخص آخر ، فانه لا يشعر بالندم لتخلصه هو من امثالها :

ــ كم من افعال مثيرة للضحك
جرتك اليها اخيلتك ؟
ــ الى ألف مما نسيتها .

انه في موقف من يرى ان تهورات سيلفيوس ستزول بمرور الزمن مثلما زالت تهوراته ، ولكنها ، في غضون ذلك ، يمكن تحملها لكونها محتشمة .

سبق ان لاحظنا رد فعل اللقيا بين تجستون وسيلفيوس ، ولكن رد فعل روزاليند أعقد :

اسفاً عليك ايها الراعي المسكين تبحث عن جرحك .
فأنا بالجهـد المضني قد وجدت جرحي

انها تستحسن المقدمة التي اقيمت عليها الفكرة الرعوية ، سواء من حيث ان الجرح اصيل ؛ او من حيث انه حاد وخطر . غير ان النتيجة المترتبة على ذلك

من ان الجرح ، لذلك ، يستوجب عناية فريدة ، او انه بنيله تلك العناية يمكن ان يلتئم ، يستثير انتقادها ، كما يفعل كورين ، ولكن بصبر أقل • انها ترى ان ذلك يناقض الادراك السليم ، الذي تدافع عنه في كل مكان ، والذي يقتضي ، سواء فى هذه الحالة او في علائم الصحة ، ادراكا واسعاً للمناسبة وقدرا كبيرا من تحمل المسؤولية • ثم ان سيلفيوس ، بحصر اتباهه في الحب ، قد اقصى عنه الاثنين ، هادرا قواه كما يفعل غيره من المصابين بالكآبة اما كون روزاليند اقل صبرا من كورين فانه امر طبيعي ، فهي احدث سناً ، ولا تستطيع ان تتوقع أثر مرور الزمن في سيلفيوس ، في الوقت الذي لا يمكن ان تطمئن فيه الى ما قد يكون اثر الزمن فيها هي •

انها كذلك يغريها الحب ، وتحت خطر التقاليد الريفية • وعلى الرغم من انها توبخ سيلفيوس وفيبه على البداية ، فانها تفعل ذلك بلغة اقرب الى لغتهما من قربها الى لغة جاكس • ولكن الافتقار الى الهزل الذي (كما قيل) يخنق المشاكل ، يكون الى جانبها بتسببه في وقوع فيبه في حبها • ما عليها الا ان تكشف عن نفسها كأمرأة حتى تتحطم الحماقة الرعوية كتقليد يرخي العنان للخيال او للرغبة • وهي ، بعد تعلمها هذا الدرس وتعليمه للآخرين ، تصدر حكمها بأنه اذا ثبت سيلفيوس وفيبه على الحب ، مع البقاء مخلوقين عاقلين ، فعليهما ان يتزوجا •

انه الحكم نفسه الذي تصدره على جميع العشاق فى المسرحية • من الاربعة الباقين اثنان يستحقان الالتفات : هي واورلاندو •

اورلاندو يحقق تهورا من تهوراته ، ولكنه • بخلاف سيلفيوس ، تهور غير محتشم • ان الشعر الذي يلقيه يبدو ، حتى في اذن تجستون ، مثل « منزلة بائعة الزبدة في السوق » • وبما ان ما يهم تجستون هو التدمير ، فانه يجد الانتقاد يسيرا ، غير ان النماذج الشعرية تثبت انه ليس ممن لا يوثق بهم كليا • ولذلك تلجأ روزاليند الى النثر تخاطب به اورلاندو :

هذه كلها اكاذيب ، فالناس يموتون من حين الى حين ،
ويأكلهم الدود ، ولكن ليس في سبيل الحب •
ــ لا اريد لروزاليند المنصفة هذا الرأي ،
فان تقطيبة منها قد تقتلني •
ــ بهذه اليد ، لن اقتل ذبابة •

ان غرضها مرة اخرى ان تحرر مخاطبها من اوهامه عن الاهمية العظمى للحب • وهي لكي يكون لذلك اثره تستعمل احيانا خشونة تكاد تنافس خشونة تجستون :

ماذا ستقول لي الآن ، لو اني كنت انا
روزاليند بعينها ؟
ــ سأقبلها قبل ان اقول شيئاً •
ــ لا ، خير لك انتتكلم اولا ، ثم عندما يرتج عليك
لافتقارك الى موضوع ، لك ان تنتهز
الفرصة للتقبيل • ان الخطباء المجيدين عندما
تعوزهم مادة للكلام ، يبصقون ، اما العشاق
اذ تعوزهم المادة (والعياذ بالله) فارق بديل
هو التقبيل •

لايعني هذا انها تتفق مع تجستون ، الا من حيث المادة ، فهي قد تقول ما يقول ؛ ولكن غرضها مختلف • انها لا تنكر ان للرغبة قيمتها بمثل ما لغيرها ، وليس بالمنزلة الرفيعة التي يقدرها بها اورلاندو •

انها قادرة على ذلك بشيء من التوكيد ، وعلى الفوز بشيء من ثقة القارىء ؛ لا نها هي نفسها على معرفة عالية بالرغبة • ان كل النقد الذي وجه الى الآخرين ينسحب عليها ايضا ، وهي تعلم ذلك (وان لم تعلم ، كما في مناسبة واحدة . فهناك سيليا قريبة منها تذكرها) • ان نتائج ذلك للمسرحية

متعددة ، فاولا النقد الذي لو وجه الى الشخوص الاخرى لتشتت ، ولكنه الآن قد تجمع بتوجيه اليها ، وفوق اسلوب تكرار الدافع ، كالذي سبق وصفه ، تقيم اسلوباً آخر ، ان صح التعبير ، او تحيطه باطار . ثم النقد النهائي ، او الحكم الذي يلخصها جميعاً ،نراه يصدر من المسرحية نفسها ، اي انه ليس مفروضاً عليها من المؤلف او من اية سلطة خارجية . واخيرا ضمان سلامة الحكم وسعته ولئن اعترفت روزاليند دون تحفظ بما فيها من اللامعقولات التي تستنكرها في الآخرين ، فانها تنقل الى الاخرين فى مقابل ذلك جديتها وعذابها :

آه يا ابن العم ، يا ابن العم ، يا ابن العم ، يا ابن عمي
الجميل الصغير ، ما ادراك الى اي الاعماق غارقة
انا في الحب ، بل لا يمكن سبرها . ان لعاطفتي
قعرا مجهولا ، مثل خليج البرتغال .

او في عبارة لها طعم (دون) او تذكرنا به :

ان بورصة من زيادة التأخير ، تعدل اكتشافاً
لبحر الجنوب . اتوسل اليك ان تخبرني بسرعة من هو ،
تكلم بسرعة .

اما الحكم الاخير فيبدو انه يجرى كما يلي : عندما تخاطب روزاليند اورلاندو في لقائهما الاول بقولها : « الحب جنون مطبق ، وخذها مني انه خليق بحجرة مظلمة وبسوط ، مثلما يستحقها المجانين » ، فانه ، على كل حال ، جنون لا سبيل الى السيطرة عليه ، لكثرة ضحاياه ، الا بطريقتين . الاولى هي « القسم على انكار كل ما يجري في العالم ، والعيش في زاوية كالناسك » ـ وهي طريقة ليس فيها عموماً ما يحبذها . والثانية ، اذن ، هي التي يجب اتباعها ، وهي الزواج . وفوق كل ذلك ، يجب ايقاف الآهات والحسرات كالتي تتوحد في (الكورس) في الفصل الخامس :

... قل لهذا الشاب ما معنى ان تحب ،
ــ انه ان تكون كلك حسرات ودموعاً ،
وهكذا انا في حب فيبه .
ــ وانا في حب كانيميد .
ــ وانا في حب روزاليند .
ــ وانا في حب لا امرأة .
ــ انه ان تكون كلك ايماناً وفضلا ،
وهكذا انا في حب فيبه .

أعد ثلاث مرات ! فعلى الرغم من ان روزاليند قد دخلت الموضوع كعاشقة ، الا انها كناقدة وحاكمة رفضته باعتباره « عواء الذئاب الايرلندية في وجه القمر » ، وخير من ذلك انتهاج اوليفر وسيليا به ، اذ « انهما في عنفوان الحب ، وسيظلان كذلك . لن يفصل بينهما حتى الهراوات » .

ومرة اخرى اذا كان هذا يذكرنا بتجستون ، وباسوأ حالاته ، فلابد من تذكر الاختلاف الذي سبق ذكره . ان كلمات بعينها تعني شيئاً على لسان تجستون ، وشيئاً آخر على لسان روزاليند . انها لا تحرض رفيقيها على زواج يظل قائماً حتى « يفصلهما الخصام » ، بل الى « زيجة سامية » هي « تاج جونو العظيم » و « رباط مبارك » ــ ان اغنية المقنعين هنا قد لا تكون لشكسبير ، ولكنها تلخص بعضا من العواطف في المسرحية تلخيصا مناسباً . ثم ان اتفاق روزاليند وتجستون على موضوع واحد ، حتى ان كان هذا الموضوع المهم عن طبيعة الرغبة ، لا يعني ان احدهما ليس متفوقاً على الآخر . وانه لمن الواضح ان روزاليند هي المتفوقة ، وان لم يكن تفوقا يتعلق بالموضوع الذي اتفقت مع تجستون فيه . انها تمتاز عنه وتفضله لا لكونها تعرف الرغبة ــ فذلك ما قد يربكهما كليهما ــ بل لكونها بالاضافة الى ذلك اشياء متعددة ، بينما هو ليس كذلك . فهي ليست قادرة على تدبير امر

حياتها فحسب ، بل لها تأثير قوي في حياة الآخرين ولصالحهم • واخيرا يمكن ان تقال كلمة عن تجستون نفسه • اذا لم يكن شكسبير ، كما قيل من قبل ، يدين المشاعر الفاترة لكي يدين الشهوة العارمة ، فهو كذلك لا يدين الشهوة لكي يدافع عن البيوريتانية • ان تجستون يسير في طريق المأساة لانه سمح للرغبة بالخروج عن طوق السيطرة • فلو انه سيطر عليها ، لاستطاع ان يبني حياة اكثر رضى من حياة اولئك الذين يهملون الرغبة كليا ، على الرغم من انهم يعيشون في هذه الدنيا ، او الذين يسرفون في تعاطيها • وعلى ذلك فهو يبقى ناقدا ايجابيا حتى في فشله ، او بسبب فشله الى حد ما • انه ليس من المناسب ان يقوم هو وحده اورلاندو ، بل ان تقوم روزاليند ، وهي التي يبدو انها تتلقف الكلمات من شفتي تجستون ، بتوجيه اللوم الى مجموعات كبيرة من الناس •

اذا كانت (كما تحبه) قد خطط لها على وفق ما صورته ، فان العنوان الذي تستحقه ، في الاقل حسب ظني ، هو (لا عاطفية) ، ولكني من حيث العموم قد اتجاوز ذلك فادعوها (لارومانسية) ، ولفهم مدى لارومانسيتها لا يقتضي سوى ان تقرأ المسرحية الى جانب مصدرها ، (روزاليند) بقلم لوج ، وسنجد ان عنوان (لارومانسي) سيتوكد بدراسة كآبة الدوق ، التي لم يتناولها هذا المقال •

ليس ثمة مجال للعودة الى الموضوع الذي بدأ منه هذا المقال ، وهو العلاقة بين التراجيديات والكوميديات ولكن ربما اتضح الان ، اذا ما آمنا بلارومانسيتها ، ان الكوميديات الاول تحضيرات مناسبة (للمسرحيات الاجتماعية) • ومن هذه الى التراجيديات خطوة واحدة ليس غير •

الدر اولسن « الابحار الى بيزنطة » : مقدمة في فن الشعر الغنائي

الناقد الذي يعقد العزم على مناقشة قصيدة غنائية ، والشاعر الذي يحاول نظمها ، خليقان بأن يكتشفا سريعاً انه في هذا الاقليم المتسع المهم من اقاليم الادب لم يرد شيء مهم مما ينفعهما دليلا ومرشدا • فالمرء ، من النظرة الاولى ، يخيل اليه ان هناك وفرا من مناقشة الشعر الغنائي ، وان يكن غير متكافىء مع اهمية الشعر الغنائي نفسه ، غير ان نظرة أدق سرعان ما تكشف عن ان هذا الوفر ليس سوى قولة تندر على شخصية الشاعر الغنائي ، وعلى المتشابهات المدهشة لتأثيرات الشعر الغنائي النفسانية والجسمانية ، وعلى « الوصفات البليدة عن كيفية صناعة الشعر » ، وعلى التصريحات الالهامية التي يحتفظ فيها التقليد الخطابي الغامض العجيب بشكله المعجز ، واخيرا ، وفي جزئه الاكبر ، على مجرد مواضع ضمن مناقشة للادب عامة حيث لا ينظر الى الشعر الغنائي الا لما فيه من بعض خصائص مشتركة بينه وبين الاشكال الاخرى • لقد انهمكت المجلات الادبية خلال ربع القرن الاخير في مخاصمات صاخبة حول طبيعة الشعر الغنائي ، ولكن لعلها جميعا دون استثناء كانت مجرد نزعات فردية ، او — كما في مبادىء

ازرا پاوند العشرة الشهيرة للتصويريين ـ انها كانت تعريضات لمبدأ او لمعتقد لا للقصيدة الغنائية • وقد يستدل من هذا على ان موضوعاً اهمل هذا الاهمال المستمر ليس جديرا بالمناقشة ، لولا حقيقة كون التصريحات النقدية كثيرا ما كانت تدل على القصور في هذا الموضوع بالذات •

ينبغي معالجة هذه المحاولات غير الناجحة بحذر • ان تصحيح جميع الاغلاط ، وسد جميع النواقص ، واقامة منظور شعري للشعر الغنائي بضربة واحدة ، ستكون ولا شك مهمة نبيلة وطموحة ، غير الاسباب التي تؤدي الى ذلك تؤدي ايضا الى جعلها مهمة غير محتملة التحقق • انه لأفضل ، اذن ان نقترح آنيا شيئاً اقل تطلعاً واكثر معقولية ، وهو محاولة اكتشاف مؤشر ــ عن طريق تحليل قصيدة بعينها ــ لمعرفة كيف يمكن وضع اطار للشعر الغنائي •

انه لقول مفروغ منه بأن اية محاولة لايجاد المؤشرات للشعر الغنائي لا يمكن ان تكون ذات اهمية الا في نطاق فلسفة تميز بين الفنون والعلوم ، اذ انه في غير هذه الحالة يكون كل بحث في المبادىء المتعلقــة بالدراســة الشعرية هراء • فاذا كانت المعرفة كلها ، بأي مفهوم كانت شيئاً واحدا ، فيتبع ذلك ان تكون اغراض المعرفة واحدة ايضا بالمفهوم نفسه ، وعندئذ تبدو مسألة الخصائص المميزة مسألة لا معنى لها • ثم ينبغي ان يكون واضحاً ان الدراسة الشعرية في نظام كذلك لا يمكن ان تتناول كل مسألة قد تثار حول عمل بعينه ، بل تتناول المسائل التي تثار حوله بوصفه عملا من اعمال الفن ، انها ليست قضية افتراض بل هي فعلا القول بأن المسائل التي تدور حول اعمال الفن قد تقع في نطاق علوم عديدة ، بحسب المنظور الذي ينظر به اليها • فمثلا ، ان مسألة تتعلق بقصيدة كشيء كائن ، تقع في نطاق الميتافيزيقا ، ومسألة اخرى تتعلق بها من حيث تأثيرها في الوعي الاجتماعي ، مثلا ، تقع في نطاق السياسة • فهاتان المسألتان ، بافتقارهما للخصائص الشعرية المناسبة ، ليستا

مسألتين شعريتين ، بالمفهوم الذي اراه ينطبق على المفهوم (الشعري) ، لأن (الكينونة) و (الذريعة السياسية) يمكن اسنادهما الى اشياء غير القصائد ، ومهما تكن الاجابات على هذه المسائل ، فهي لا تنسحب على طبيعة الشعر ، بل على ما هو مشترك بين الشعر وغيره • ثم ان الشاعرية بالمفهوم الحاضر تحليلية واستقرائية ، ومادام العمل الفني هو غرض الدراسة ، فانه ، كأي غرض من اغراض المعرفة ، واجب لوجود قبل وجود اية معرفة به •

وعلى ذلك ، فان تمحيص اية قصيدة معينة سيكون البداية لاي مشروع نقدي ، غير ان المبادىء التي يمكن التوصل اليها بالتحليل لا تكون قواعد تتحكم في العمليات الجارية لبناء اية قصيدة اخرى ، كما لا يمكن لسرد الاجزاء والادوات الشعرية ان تمتد الى ما وراء تلك الاغراض التي اتجه التحليل نحوها • وبعبارة اخرى ، ان الدراسة الشعرية بمفهومها هنا لا تضع مجموعة من الوصفات لصناعة القصيدة ، او مجموعة من القــواعد تنظم القصيدة بموجبها ، اذ ان طبيعة الدراسة الشعرية ينبغي ان تكون تالية لا ستخدام الفنان وسيلته الابداعية • والظاهر ان اي شيء يقيد الابداع لا يعين على انتاجية الفن ، بل يعيقها • ان المسائل الشعرية ، اذا ما وجهت وجهة سليمة ، ستتناول البناء الشعري للعمل الفني ، من حيث البحث عن الشكل الذي فرضه الفنان على الكلمات التي هي واسطته • ان بحثا كهذا ، اذا ما اتبع حتى النهاية ، سينتهي الى اكتشاف اجزاء العمل والتعالق الذي يجعل الاجزاء اجزاء في كل •

لقد زودنا النقد الفلسفي للادب بوسائل شتى لدراسة مختلف الاشكال ، عدا هذا الشكل الذي لم يزودنا لدراسته الا بمبحث واحد ـ (فن الشعر) لارسطو ـ الذي وان يمكن ينفع في تمييز اسلوب انتاج الشكل وتصويره ، فانه على العموم يقتصر على تلك الانواع من الشعر التي يتكون نسيجها الرئيس من الحوادث والعقدة • ولكن السعي للعثور على العقدة في الشعر

الغنائي سيكون دون جدوى ، ان لم يكن مستحيلا • والسعي من جهة اخرى للبحث في الشعر الغنائي عما يشبه ما في الدراما او الملاحم ، لمجرد محاكاة ارسطو ، لا يعني سوى الجري في الجهة المعاكسة للمدلولات الواسعة لطريقته التي قال بها ــ تلك الطريقة التي تشمل التمييز بين مختلف اقسام البحث ويمكن متابعته بطرق شتى وبانعدام كل معالجة شكلية معينة للشعر الغنائي ، لا يكون على المحلل ان ينجز واجبه بشكل مناسب فحسب ، بل عليه ان يجد ضماناته في عمليته ايضا • وعلى الرغم من تعقد مهمته ، فانها ليست ميؤوساً منها ، فالعملية لا تزيد على محاولة لاكتشاف مبدأ ما في النتاج تقوم عليه وحدته ونظامه ــ ذلك المبدأ الذي لا بد ان يكون شعرياً خالصاً ، اي ان يكون المبدأ الشكلي للقصيدة ، لا شيئاً عرضياً فيها ، كالفرق الذي قد يعرضه المؤلفون ، او الجمهور ، او مادة الموضوع ، ا وتنظيمات الاداء • وبما ان الشكل في الدراسات الشكلية هو الغاية ، وبما ان الغاية تجعل كل شيء آخر مفهوماً ، فان علامة اكتشاف المبدأ الشكلي هو ان كل شيء آخر في القصيدة سيكون واضحاً في ضوء ذلك •

وسوف نتخذ من قصيدة (ابحار الى بيزنطة) الغنائية ليتس موضوعاً لتحليلنا :

ذاك ليس بدا للشيوخ • فالشبان يحتضن بعضهم بعضا ،
والطيور في الاشجار ــ تلك الاجيال الميتة ــ في اغنيتها ،
وشلالات السلمون ، والبحار المكتظة بالاسقمري ،
سمك ، او جسد ، او طيور ، يروقهم طوال الصيف كل
ما ينجب ، ويولد ، ويموت •

كلهم ، مأخوذين بتلك الموسيقى الحسية ، يهملون
شواخص عقل لا يشيخ •

ما الشيخ الا جزء من شيء ، رداء رث على عصا ، ما لم
تصفق الروح وتغني ، وتغني اعلى لكل رثاثة فى ردائه
الفاني ، فلا مدرسة للغناء ، انما شواخص اثرية تدل على
سموه ، لذلك ركبت البحار وجئت الى المدينة المقدسة
بيزنطة .

ايها الحكام الواقفون في نار الله المقدسة كما في الفسيفساء
الذهبية على جدار ، هلموا من النار المقدسة ، مستمرين في
الدوران ، وكونوا اسياد روحي المنشدين .

احرقوا قلبي المريض بالرغبة والمقيد الى حيوان هالك
لا يعرف ما هو ، وخذوني
الى صنعة الازل .

لئن خرجت من الطبيعة ، فلن استعير شكلي الجسدي من
شيء طبيعي ، بل الشكل الذي يصنعه الصائغ الاغريقي
من الذهب المطروق والمزخرف بالذهب بما يجعل
الامبراطور النعسان يقظا ، او اجثم على غصن ذهبي
اغني لسادة بيزنطة وسيداتها عن الماضي ، او الجاري ،
او الآتي .

في (ابحار الى بيزنطة) يواجه شيخ مشكلة كبرالسن ، الموت ، والبعث مجددا ، ويعلن قراره . يقول ا نكبرالسن يمنع الانسان عن متع الشباب الحسية ، فالعالم يبدو عالم الشباب كليا ، ولا مكان لشيخ فيه ، بل انه ، في الواقع ، لا يكاد يكون انسانا البتة ــ انه خدعة فارغة ، مجرد تمثال لانسان . انه رداء رث على عصا . وهذا امر شديد السوء الا اذا منع عن الشباب ايضاً شيء ما . انهم ، باستغراقهم فى الشهوات الحسية ، غافلون كليا عن عالم

الروح . فاذا كان كبرالسن يمرر المرء من العاطفة الحسية ، فله ان يستمتع بتحرر الروح ، وان يدخل الى مملكة الروح ، حيث ستزداد بهجته بمقدار ادراكه اسمو الروح . بيد ان الروح خير ما تكون معرفة بعظمتها عن طريق الاعمال الفنية العظيمة ، لذلك فهو يتحول الى تلك الاعمال العظيمة ، ولكنه عند تحوله اليها لا يجدها مجرد تماثيل او شواخص ، بل يجد فيها ارواحاً ، وهذه تعيش في انبل عناصر نار الله ، نقية من كل شائبة ، ولذلك فهو يلتمس الموت انعتاقاً من جسده الفاني . وما دامت هذه الشواخص ذوات الارواح تعرض امكانية وجود الروح في مواد اخرى غير الجسد ، فهو يتمنى ان تحل روحه ، لا في جسد فان ، بل في تجسيد للفن خالد غير متغير .

وهكذا لنا ان نقول بوجود المصطلحات التالية التي تتعلق بها القصيدة : حالة الشبان السلبيين روحياً والايجابيين حسياً ، وحالة الشيوخ العاجزين روحياً وجسدياً ، وحالة الشيوخ الذين وان يكونوا عاجزين جسديا ، فانهم قادرون على النشاط الروحي ، وحالة الفن الذي يعتبر غير ذي حياة — اي حالة الاشياء وهي مجرد شواخص ، واخيرا حالة الفن الذي يعتبر ذا حياة ، — كحالة الطيور الاصطناعية التي فيها روح بشرية . والمصطلح الثاني ، الشيخوخة العاجزة وغير الروحية ، حالة خاصة بغيضة تسبب التعاقب خلال اصطلاحات متنوعة متتالية اخرى ، حتى تواجه نقيضها . ان الاصطلاحين الاول والثالث متناقضان تناقضا واضحاً ، فاذا اخذا معاً كطبيعة ذات حياة ، فهما يناقضان الاصطلاح الرابع ، الفن غير الحي . ان ايا من هذه الاصطلاحات لا يمثل صيغة مرغوباً فيها للوجود ، غير ان الاصطلاح الخامس ، الذي يمثل تلك الصيغة ، يدمج العناصر الموجبة ويزيل العناصر السالبة من الطبيعة والفن كليهما ، فيؤثر بذلك في ثبات الكل ، فهنا الروح حاضرة ، بمثل ما هي غائبة في الفن ، ولا هي سلبية ، بمثل ما هي في الشباب والجسد الحسي الفاني ،

ولا هي تقيم في « حيوان هالك » ، بمثل ما هي في جسد هرم • ان الروح حرة الآن في ان تفعل بمقتضى سموها ومعرفتها الكاملة بتفوقها ، وتجسدها الان لا تشوبه شائبة ومحصن ضد كل شرور الجسد •

ان القصيدة تتشكل حول هذه القضايا المتقابلة • وكلها تدور حول ادراك الشيخ ، اذ هو الآن في حضرة الصور البيزنطية ، بأن لهذه الصور ارواحاً وتنقسم القصيدة نتيجة لذلك الى نصفين كبيرين ، فالمقطوعة الاولى والثانية يعرضان الفن كشيء عديم الحياة ، والمقطوعتان الاخريتان تعرضانه كشيء ذي حياة • وهذه القضية ملحوظة في اشارات كالتي في النصف الاول من القصيدة ، وهي ان الصور قد اشير اليها كأشياء سلبية ـ فقد وصفت مرتين بانها « شواخص » ، فهي مجرد اشياء للتأمل ، يمكن اهمالها او دراستها ، تزار او لا تزار ، ولكنها في المقطوعتين الثالثة والرابعة ينظر اليها كآلهة يمكن التضرع اليها في طلب الحياة او الموت ، وككائنات قادرة على الحركة من عالم الى عالم ، وكهاديات للارواح ، وكأشياء عاقلة تتصف بالحكمة • ان طريقة الانتقال الغريبة تتجلى في التنظيم الحاذق في البيتين الاولين من المقطوعة الثالثة : « ايها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة كما في القسيفساء الذهبية على جدار » • يتضح من القسم الاول ان الصور في بيزنطة كانت صورا ، وان المرء كان يتوقع ، في الاكثر ، نوعاً من المناجاة التجريدية معها : « ايتها الصور المرسومة بالقسيفساء الذهبية على جدار ، بمثل وقوف الحكماء في نار الله المقدسة » : غير ان التشبيه هنا معكوس ، واذا لم يكن هناك ثمة غلط ، فان الحكماء مدعوون للنزول من النار المقدسة لكي يبدأوا بتعليم الروح كيفية القضاء على الجسد •

في نصفي القصيدة هاتين يمكن العثور على تقسيمات اخرى تتفق مع التقسيمات الشعرية للقطعة • فالمقطوعة الاولى تعرض رفضنا للهوى ، وفي الثانية قبول للتعقل : ثم ، عودا على القول بان الفن ليس بذي روح ، تعرض

المقطوعة الثالثة رفضا للتجسد القابل للفساد ، بينما المقطوعة الرابعة تتقبل ما لا يتطرق اليه الفساد . هناك ، اذن ، تناوب للنفي والاثبات ، خروج من الهوى الى التعقل ، خروج من الفساد الى الدوام ، في توازن واضح ، بنسبة ١ : ٢ : ٣ : ٤ ، وان ما ينظم هذه الاقسام هو المتتالية الجدلية . اي تجب ادانة الهوى قبل امكان تقدير العقل ، والعقل يجب ان يعمل قبل معرفة ان الصور ليست بذي روح ، وادراك ان الصور لا روح فيها يجب ان يسبق ادراك ان الجسد يمكن الاستغناء عنه ، وان بعث الروح ثانية في وسيط غير متغير لا يمكن ان تعرف امكانيته الا عن طريق معرفة سابقة بأن الجسد ليس مادة لازمة للروح . ان التعارض المتوازي في المتناقضات يؤلف الحد الفاصل : فى المقطوعة الاولى ثمة طير فان من الطبيعة يغني بين اشجار طبيعية اغنية قصيرة عن السعادة الحسية في مدح اشياء فانية ، «كل ما ينجب ، ويولد ، ويموت» ، وفي المقطوعة الرابعة ثمة طير خالد اصطناعي يجثم على شجرة اصطناعية يغني اغنية ابدية عن السعادة الروحية في مدح اشياء خالدة ، « عن الماضي ، او الجاري ، او الآتي » ، ومثل ذلك في المقطوعة الثانية ، ثمة شيء حي يظهر انه مصطنع غير ذي روح ، « رداء رث على عصا » غير قادر على الحركة او الكلام او الاحساس او المعرفة ، بينما في المقطوعة الثالثة نجد ان ما ظهر انه مصطنع غير ذي روح وقادرا على تلك الامور . ان شيئاً من التماثل المصطنع في المقولة قد ينفع في التمييز بين هذه الاقسام اكثر : تبدأ المقطوعتان الاولى والرابعة بالنتائج ، والاولى تعتمد على الثانية في اثبات مقدماتها ، بمثل اعتماد الرابعة على الثالثة في ذلك .

ان هذه الاشارات الكثيرة الى النظام الرئيسي في القصيدة يتيح لنا ان نحلل ، ضوئها ، عناصرها الأهم . فالبيت الاول من المقطوعة الاولى يعرض مباشرة وبابسط بيان ، الظرف الذي يسود كل البناء : « ذاك ليس بلدا للشيوخ فالشيوخ محظور عليهم شيء ما ، والابيات الستة الباقية تشرح ما هي تلك

المحظورات بدقة • فالشبان قد وهبوا للمتعة الحسية التي لم يعد الشيوخ قادرين على المساهمة فيها • غير ان الجدار الذي يحجز ما خلفه يحجز ما امامه ايضا ، فاذا كان الشيوخ محظور عليهم شيء ما ، فكذلك الشبان : فالبيتان السابع والثامن يكشفان عن مفهوم ثان ، وهو ان « ذاك ليس بلدا للشيوخ » لان الشبان قد اهملوا كل شيء عقلي • ثم ان استعمال « ذاك » قد يعني « هذا » ، اي ان هناك بلدا للمسنين وللشبان كذلك ، ومرة اخرى قد ينطوي استعمال « ذاك » على القول بأن الأنفصال عن بلد الشبان قائم فعلا ، فاستيلاء الشبان مذكور بشكل لاذع : فمن النظرة الاولى على العشاق « يحتضن بعضهم بعضا » ، كالطيور المغردة ، نشم عبيرا من الرومانسية والعاطفية ، ولكن الاقحام الغريب لعبارة « تلك الاجيال الميتة » في سياق وصف الطيور يغطي على الاهمية المنتظرة لهذه الطيور ، كما ان العبارات التالية تزيل فورا كل نزوع عاطفي : « شلالات السلمون ، والبحار المكتظة بالاسقمري » ، اشارة الى صعود السلمون نحو المياه الرئيسية ، ونزول الاسقمري الى اعماق البحار في موسم وضع البيض ، والاشارة الساخرة هنا واضحة : فالجميع ــ العشاق من البشر والطيور والسمك ، لا هم لهم غير وضع البيض ، غير التزاوج ، وهذا هو كل وجودهم ، واذا لم يتضح هذا بالبيان الموازي تماماً ، فان تلخيص الجميع بلغة الاجناس الحيوانية ــ « سمك ، او جسد ، او طيور » لا تخطؤه العين • فبلد الشبان ، اذن ، بهوائه ومياهه وارضه ، من المنابع حتى البحر ، مقصور كله على الشهوات الحسية ، وسكانه « يروقهم طوال الصيف » كل شيء مهما يكن ، مادام ارضياً وحيوانياً ــ يروقهم « كل ما ينجب ، ويولد ، ويموت » ، وبينما هم « يروقهم » لكونهم على قدر كبير من البهجة ، فان ما يطرونه ، ومن يطرونه ، واطراءهم نفسه ، مآله الزوال السريع ، لان هؤلاء الهالكين يطرون اشياء هالكة ، ولان اطراءهم ، مثل بهجتهم ، لا يدوم الا صيفاً واحدا ، موسم التزاوج • ان الابيات الختامية في المقطوعة تزيل كل

غموض ، وتلغي كل احتمال للعودة الى بلد كذاك ، وحتى لو استطاع الشيخ العودة ، فانه لن يعود الى بلد اهله ، وهم « كلهم مأخوذين بتلك الموسيقى الحسية يهملون شواخص العقل الذي لا يشيخ » • ان الشبان « مأخوذين » ، انهم في الواقع سلبيون وغير احرار في التحرك ، ويهملون الاشياء التي لا تشيخ•

ان التوقف هنا عند ادانة شهوانية الشباب لا يكون مقنعاً ، فتتقدم المقطوعة الثانية لنجد فيها ان كبر السن ليس حلا ، فكبير السن لا يستطيع ان يقول محقاً ، كقول سوفوكليس عندما سئل عما اذا كان يأسف على ضياع الشباب والحب ، « سلاماً ، ما اسعدني بخلاصي مما تتحدث عنه ، اشعر اني قد تخلصت من سيد مجنون مهتاج » ، فمجرد كونك كبيرا في السن يعني انك في حالة من الحرمان ، انما انت « جزء من شيء رداء رث على عصا » ، احقر (فزاعة) في حقل ، انه شبيه خيالي بانسان ، خرقة لا حياة فيها على عود ميت • فالرجل هرماً ، اذن ، اتعس حالاً من الشباب • اذا كانت ارواح الشبان اسيرة ، فليس لكبار السن ، بهذا المفهوم في الاقل ، ارواح اطلاقا • الا انه يجب اضافة شيء ايجابي ، فاذا كانت الروح تقوى وتنمو بينما يذوى الجسد ، اذن فان اية خطوة نحو انحلال الجسد ـ « لكل رثاثة في ردائه الفاني » ـ سبب في ازدياد السعادة ، ولكن هذا لا يكون الا اذا استطاعت الروح ان تستمتع بقوتها الذاتية وعظمتها • ان روح الشيخ ينبغي ان تكون قوية حتى يبحث عما يهمله الشباب ، ولذلك فان على كبار السن ان يبحثوا عن بيزنطة ، فتلك هي بلد الشيوخ ، يصلون اليه بركوب البحار ، بعد الانفصال نهائياً عن بلد الشبان ، وكل هوى يجب التخلي عنه ، ويجب ان تكون الروح حرة في دراسة رموز ما لا يتغير •

هنا ينبغي للروح ان تمتليء حبورا ، بمجرد « الدراسة » ، واطراء الاشياء التي لا تتغير بالفناء ، مثلما الشبان يطرون المتغير بالفناء ، وبذلك يبدو ان المشكلة قد حلت ، فعلى القصيدة اذن ان تنتهي • غير ان التأمل في

الشواخص يدلنا قبل كل شيء على ان هذه ليست شواخص فحسب ، بل انها اشياء حية ، وان الروح لا تستطيع ان تنمو بما يشبه هذه الاشياء ذوات التجسد الابدي ، ما لم تنزع عنها جسدها الفاني كليا ، ولا الحبور ممكن قبل ان يتحلل الجسد . ان القلب ما يزال مريضا برغبات الجسد البغيضة ، وهو ما يزال جاهلا بظروفه ، فلا يمكن للروح ان تغني ما دامت هناك بقية من هوى باقية ولهذا فان الشيخ يتضرع الى الحكماء الذين يقفون حقاً في نار الله المقدسة والذين لهم شبه بصور من الفسيفساء الذهبية ، ان ينزلوا « مستمرين بالدوران » ، اي متحركين في الحركة الدائرية التي تستحيل على غير الاشياء الخالدة ، وان يحرقوا بالنار المقدسة القلب الذي هو الموطن الاخير للهوى والجهل ، وان يرشدوا الروح ويأخذوها الى صنعة الازل ، وان يحيلوا الشيخ الى شبيه لهم . ولكن حتى بيزنطة ، اذا ما وجد الجسد حضورا فيها ، فلن تكون بلدا للشيوخ .

ماذا يعني ان يكون المرء كهؤلاء ، فالروح ، وهي لم ترشد بعد ، لا تستطيع غير الحدس والتخمين ، ولكنها ، على كل حال ، ستحرر من شرورها بالقضاء على الجسد ، واذا كانت الروح بعد الموت حرة في اختيار تجسد جديد، كما في اسطورة افلاطون عن (ار) ، فانها لن تختار مرة اخرى الجسد السريع الفساد والذي يستعبده الهوى ، انها سوف تختار شكلا م ناشكال الفن ، كالطيور الاصطناعية في جنة ثيو فيلوس ، [1] وسيكون من الذهب الذي ليس فيه هوى ولا يفسد ، وسيسكن بين الاغصان والاوراق المصنوعة من معدن

(1) في الملاحظة التي كتبها ييتس عن القصيدة (« قصائد مجموعة » نيويورك، ١٩٣٣ ، ص٤٥٠) يقول : « لقد قرات في مكان ما انه في قصر الامبراطور في بيزنطة كانت شجرة مصنوعة من الذهب والفضة عليها طيور اصطناعية تغرد » . لاشك ان الامبراطور هو ثيوفيلوس (٨٢٩ـ٨٤٢) والطيور تطابق الآلات التي صنعها له ليوماغاتيكوس ويوحنا ايليا . راجع ايضا (انحطاط وسقوط) بقلم جيبون ، الفصل ٥٣ ، و (تاريخ الامبراطورية البيزنطية) بقلم جورج فينلي، ص١٤٠، ١٤٨، حيث تذكر مصادر أخرى .

ليس فيه هوى ولا يفسد ايضا • والآن تحل جميع مصادر التعارض بهذا الاخير : يصبح الشيخ ولا عمر له ، ويتحول العجز الى قوة عليا ، والروح تتحرر من الهوى وتكون حرة في حبورها ، وتغني كما غنى الشبان مرة ، ولكنها الآن تغني « عن الماضي ، او الجاري ، او الاتي » ــ عن اقسام الازل ــ بدل الغناء عن « كل ما ينجب ، ويولد ، ويموت » ــ اقسام الزمن الفاني ــ وههنا بلدها ، مسكنها المناسب الدائم •

على الرغم من ان المناقشة التي ذكرناها هي جوهر القصيدة ، فان من الخطأ ان تفترض ان هذه هي ما تتألف منها القصيدة ، اذ في هذه الحالة لن يكون ثمة فرق بين تفسيرنا والقصيدة ذاتها • ان القصيدة تشمل المناقشة وتزيد عليها عددا آخر من العلاقات التي قد لاتصلح لوضعها في نظام لصياغتها باسلوب مناقشة ، ولكنها مع ذلك تميز المناقشة وتقرر مجراها • ان التشبيهات الجوهرية في القصيدة ــ العالم الطبيعي بالبلد ، والشيخ : (فزاعة) ، وعالم الفن ببيزنطة ، والتوليد الاصطناعي بالطبيعي ــ كلها تعمل بمثل ما تعمل التعريفات الاصطلاحية في مناقشة حقيقية ، انها تعمل على ازالة حدود القول وعلى جعل النقاش مفهوماً •

تستحق هذه النقطة بعض الشرح • كثيرا ما يتوجه نقد الشعر الى ما يدعى في علم النفس باضافة القارىء معاني جديدة على المفردة الواحدة او العبارة ، ولكن المرء قد يخامره الشك في كون القارىء حرا في اقحام امور لا علاقة لها كحوادث من تجربته الخاصة او منبا يثيره حتماً عدم وضوح اللغة • لا شك ان النتائج المباشرة لهذه الافتراضات اما ان تحيل القصيدة الى مجرد محفز للقارىء على القيام بنشاطات شعرية مستقلة ــ اي ان القارىء يصبح هو الشاعر ، وقراءته للقصيدة هي القراءة الصحيحة ــ او ، من جهة اخرى ، ان يغدو القارىء مادة الفن او واسطته ، الأمر الذي يعني ان لجميع الفنون واسطة مشتركة ،

وهي روح المتلقي • وغني عن القول ان ايا من هاتين النتيجتين لا يتفق مع الافتراضات التي ابتدأنا بها النقاش •

اذا لم تحظ المصطلحات الرئيسة في القصيدة الغنائية بمعانيها من تداعيات القارىء التصادفية ، فلن تكون لها معانيها المعجمية ، لانها ، كالمصطلحات المستعملة في اي حديث ، تستقي دلالاتها من السياق الذي ترد فيه وعن طريق مجاورتها لمصطلحات اخرى التي تتعادل ، او تتباين ، او تتعالق ، او تتمازج معها • ففي هذه القصيدة ، مثلا ، امتد مصطلح « الغناء » و لاشك الى ما وراء معناه المألوف لكي يضم نوعين من الابتهاج الشديد : المتعة عند مخلوق طبيعي ، والمتعة عند مخلوق اصطناعي • ونتيجة لذلك فان جميع المصطلحات ذوات العلاقة بالابتهاج والغناء تتأثر بذلك ، من ذلك مثلا ، « الاطراء » ، « الموسيقى » ، « مدرسة للغناء » و « الاسياد المنشدين » تعاني كلها من التمدد في المعنى • والشواخص هنا ليست شواخص عادية ، بل هي تجسدات لا متغيرة لروح لا متغيرة ــ ليست تماثيل ابدا ، بل مخلوقات حيــة حقــاً وقادرة على الارادة ، وعلى الرغبة ، وعلى الابتهاج ، وعلى الحركة الموضعية ، وعلى التفكير والارشاد • وبيزنطة ، ليست هي المدينة التاريخية ، ولا هي لتذكير السائح بانه قد غبن يوماً ما هنا ، ولا للطلب من المؤرخ ان يضيف على تاريخه بأن المدينة زارها هيو او فرماندوا ، بيزنطة ليست موضعاً فوق خريطة ، ولكنها مصطلح في القصيدة ، مصطلح يشير الى مرحلة من التأمل تدرس فيها الروح ذاتها لتعرف ما هي وما السعادة الازلية الحقة •

ثم ، اذا كانت لكلمات قصيدة معاني يفرضـــها الشــاعر عنوة ، فان « للاشياء » في الشعر « خصائصها » التي يرى الشاعر انها خليقة بها • اي انه بينما تكون للشيء المادي طبيعته المقررة ويخضع للقوانين الطبيعية ، لقوانين نيوتن مثلا ، فان « الاشياء » في قصيدة ــ كالاشياء الطبيعية والاصطناعية هنا ــ ليست لها الا تلك الخصائص التي تصرح بها القصيدة نفسها • وان

التصريحات الشعرية لا ينبغي ان تخلط مع الفرضيات ، وبما انها ليست تصريحات عن اشياء لها وجود خارج القصيدة ، فلا معنى في الحكم عليها بالصدق او بالبطلان ، اذ ان لها مركز التعريفات او الحلول . وفي الوقت الذي يكون فيه الترابط جدلياً في قصيدة ما ، كما في هذه القصيدة ، فليس من الممكن تطبيق اي معيار جدلي عليها تطبيقاً ذا دلالة ، اذ ان الجدلية تتقرر بطبائع الاشياء الخارجية بالنسبة للجدلية والتي تقتضي التقييم ، بينما الترابط بين العناصر في قصيدة ما لا يمكن ان ينطوي على اشارة الى اي شيء خارج القصيدة . وحتى عندما يصادف ان تكون التصريحات الشعرية أفتراضات صادقة ، وحتى عندما يكون ترابطها قوياً ، فان هذه المصادفات لا يكون لها اي تأثير في مركزها الشعري . وعليه ، فان (الى عشيقته الخفرة) قصيدة رائعة ، سواء أصدقت مقولة العاشق ام لا . ان كل قصيدة عالم صغير بمعنى من المعاني ، انها كون منفصل ومستقل بقوانينه التي يضعها الشاعر والتي تكون مطلقة . آن للشاعر ان يجعل الاشياء صالحة او سيئة ، كبيرة او صغيرة ، قوية او ضعيفة ، كما يشاء . آن له ان يجعل الناس اطول من الشخواص او اصغر من الذرات ، وله ان يعلق مدناً باكملها في الهواء ، وله ان يدمر الخلق او يعيده . ان المستحيل في كونه يغدو ممكنا ، والضروري طارئاً ــ يقول كن فيكون .

لقد قلت ان مجرد مناقشة قصيدة (ابحار الى بيزنطة) ليست هي القصيدة ، ولكني لا بد ان اقول ان هذه المناقشة (وهي ليست مناقشة حقيقية بل ، كما قلت ، جمع لعدد من المصطلحات) هي الاساس الذي تقوم عليه القصيدة ، انها تشبه جزئياً تلك التي تكون فيها العقدة ــ على رأي ارسطو ــ اساس التراجيديا . اذ لو كان الاساس هو الذي من اجله وجدت كل الاشياء الاخرى في القصيدة ، وبالتالي ، هو الذي يجعلها مفهومة ، فما عسى يكون هذا الاساس سوى ما افترضناه ؟ فلا عقدة هنا ، ولا حبكة من الحوادث منظمة ، اذ ان القصيدة كلها عن لحظة واحدة ــ اللحظة التي يواجه فيها الشيخ الشواخص

ويتحدث معها ـ بينما نسيج الحوادث ، والعقدة ، لابد ان ينطيا دورة من زمن • ثم ان غياب العقدة هنا سببه انعدام الحوادث • ان « وقائع » قصيدة غنائية ليست حوادث بمعنى انها مرتبطة بالضرورة او بالأحتمالية ، وانما هي ادوات لصنع البيانات الشعرية • ومرة اخرى ، لا فعل حيث لا فاعل ، اي (الشخصية) ، بما يعني وجود وسائط متميزة في الدراما او الملحمة ، كل يتميز بدوره المحدد في الفعل • فالشخصية ، بالمفهوم الذي يمكن ان يقال بوجودها هنا ، انما هي شيء عام تماماً • وعليه ، اذا لم تكن العقدة هي اساس القصيدة ، فالشخصية ايضا ليست كذلك ، ان ليست كل اجزاء القصيدة مما يمكن تفسيره بلغة الشخصية ، ولا نحن نملك صورة دقيقة لشخصية هنا ، وهي اللازمة لو انها كانت الغاية • وعلى الصعيد اللفظي المحض ليس عندنا ما نقول ، فالكلمات لا بد ان تفسر بغيرها ، لا ان تفسر القصيدة بالكلمات • ثم ان الاساس ينبغي ان يكون لشيء آخر لا لنفسه ، وعلى ذلك فلا يمكن ان تكون الكلمات اساساً للترتيب الذي جاءت به •

يبدو ، بالنظر في القصيدة ، ان مشكلة معينة تنتظم الكل ــ شكله العثور على تعويض مناسب عما يفقده الشيخ في كبره ، فالقصيدة تبدأ بالحرمان من متع الشباب ، وتنمو ضمن متتالية جدلية منظمة ، وتنتهي عند بلوغ حل موقت للمشكلة • واذ تقرر المشكلة حدود القصيدة ، فهي تقرر كل شيء آخر ، كالشخصية مثلا ، لأن الشاب ــ حسب طبيعة القصيدة نفسها ــ ليس قادرا على تقبل المشكلة كما ذكرت ، ومثله الشيخ الشهواني العربيد ، ومثلهما الشيخ المستسلم للشيخوخة ، مثل سوفوكليس • ولما كان من المفروض ايجاد حل دائم ومثالي للمشكلة ، فان شخصية تعي الحرمان وتؤمن بالحل الامثل ، كانت لازمة • لا شيء غير هذا قيل عن المتكلم • ومرة اخرى نقول ان الـ[illegible]مات نفسها تقع تحت هيمنة المشكلة : فمع ان اختيار المجازات عن « البلد » و « الاغنية » ، واختيار اشكال التجسد ، اعتباطي ، فان هذه المجازات كان لابد

لها ، بعد ان قيلت ، ان تستمر على وفق ما تمليه المشكلة . والواقع ، إن من الممكن تتبع اثر التنوع في الاسلوب بما يتناسب مع المراحل الجدلية . فمثلا ، يشار الى المراحل لفظياً بتوالي « الجسد » « العصا » « حيوان هالك » و « الذهب » بلغة التعبير التجسيدي ، او بتوالي « ليس بلدا » « بيزنطة » « صنعة الازل » في خضم « النار المقدسة » ، بمعنى الموطن ، وكذلك الاستعارة في الطير الاصطناعي ، في المقطوعة الرابعة ، تحمل العلاقة نفسها ـ فيما يتعلق بالاطار والاغنية وطبيعة السعادة وغايتها ، و « الشكل الجسدي » ـ بالنسبة الى الطيور الحقيقية ـ « تلك الاجيال الميتة » ـ فى المقطوعة الاولى ، حيث حل المشكلة يحمل العنصر الذي يؤدي نقيضه الى الجدلية . وعلى هذا المنوال يمكن ابرار وجود كل كلمة في القصيدة ، لولا ضيق المجال .

اذن ، اعتمادا على اختبارنا هذا ، يمكن القول (وههنا مثال على ذلك) بوجود القصيدة التي تعتمد في اساسها على النقاش بالمفهوم الذي طرحناه ، لا على نقاش جدلي يرجع الى اشياء خارجية ، بل على مجموعة من المصطلحات الشكلية المعينة التي لا يمكن الرجوع بها الى اي شيء خارج ذاتها ، والتي يمكن ان نعدها روح القصيدة ، بالمعنى الذي يعد به ارسطو العقدة روح التراجيديا ، ان لهذا النوع من الشعر الوسائل نفسها التي للتراجيديا وللملحمة وللكوميديا ، انما هذه الاخيرة محاكاة للفعل البشري ، وبذلك تكون اسسها حوادث تنتظمها الضرورة والاحتمالية ـ اي انها حركية لكونها تحاكي التغير ـ بينما النوع الذي كنا نتفحصه ساكن ، مجرد عن الحركة والتغير ، وعلى الرغم من انه يحكي احيانا عن وقائع ، فانها ليست جزءا من عقدة تربط بينها الضرورة او الاحتمالية ، بل وقائع كالتي تتحدث عنها في المحاورات الفلسفية ـ انها مجرد مراحل منفصلة جدلياً في معالجة المشكلة . ان في المعالجة الارسطووية للقصائد ، التي تعتمد العقدة كأساس لها ، ثمة اجزاء نوعية لانواع مختلفة تنشأ من تحليل غرض المحاكاة ، اي الفعل ، وهذا ما يستوجب معالجة مختلفة

هنا • ان الاساس ليس نسيجاً من الوقائع ، بل من الافكار ، وتنظيم القصيدة لا يتم بما تفرضه الضرورة والاحتمالية ، او العلة والمعلول في الفعل ، بل بالمتتالية الجدلية • واخيرا ، بينما تكون الشخصية ضرورة هنا مثلما هي الضرورة حيث العقدة هي الاساس ، فانها لا تتقررهنا بمقدار مشاركتهافي الفعل ، وانما بدورها في دراما الفكر ، لادراما الفعل • اي انها تقع ، كالشخوص في الحوار الافلاطوني تحت هيمنة طبيعة الكلام الذي تنطق به •

انه لمن الخطأ الافتراض بأن جميع الشعر الغنائي يتسم بالترتيب الذي نوقش هنا • بل ان تعبير (الشعر الغنائي) نفسه يتسم بتطبيقات متسعة جدا ، وان على الناقد او المحلل المدقق ان يبقي تنوع المعالجات النقدية متكافئاً مع هذه التطبيقات ، على اعتبار ان الفن العظيم ـ وان يكن شائع الاسلوب ـ سيتضح في التحليل النهائي انه فذ فريد في بابه •

كلينث بروكس • كيتس المؤرخ الغابي : تاريخ بلا هوامش

ثمة الكثير في شعر كيتس مما يدل على انه كان ستستحس مقـــولة ارشاليبد ماكليش بأن « القصيدة لا تعني بل تكون » • وهنا لك ما يبرر القول بأن المزهرية الاغريقية (حقيقة كانت ام خيالا) التي الهمت كيتس قصيدته الشهيرة (اغنية) كانت في نظره قصيدة كتلك « صريحة وصامته » ، قصيدة فى حجر • وعلى ذلك فانه لما يلفت النظر ان (اغنية) نفسها تختلف عن اغاني كيتس الاخرى ببلوغها الذروة في تصريحه ـ ذلك التصريح الجامع المانع الذي حمل المزهرية نفسها على ان تقول ان الجمال حق ، ان هذه الحكمة الصغيرة ـ وهي اكثر من كونها جامعة مانعة ـ تلخص المعرفة البشرية كلها •

وهذا « يعني » بكل جزم ــ خرق مبدأ الترابط الموضوعي ، ليس بقول الحق ، فحسب ، بل بتجديد معالم الحق ايضا • فلا عجب ان احس بعض النقاد ان « عروس الهدوء غير المغتصبة بعد » تعلن عن احتجاجها الشديد •

فهذا ت • س • اليوت ، مثلا ، يقول ان « هذا البيت [« الجمال حق الخ »] يصدمني كمنقصة كبيرة في قصيدة جميلة ، والسبب اما ان يكون اخفاقي في فهمه ، او انه تصريح غير صحيح • » ولكن حتى الذين يعتقدون انهم يفهمون البيت فانه يظل في نظرهم منقصة • ميدلتون موري ، الذي ناقش عددا آخر من قصائد كيتس ورسائله ، يرى انه يعرف ما عناه كيتس بـ « الجمال » وما عناه بـ « الحق » ، وان كيتس قد استعملهما بمفهوم يسمح بحصرهما بين اقواس مناسبة • ولكنه مع ذلك يضطر الى ان يقول « ان رأيي في قيمة هذين البيتين ، في سياق القصيدة نفسها ، لا يختلف كثيرا عن رأي السيد ت • س • اليوت » • ان هذا الجزم المقلق الذي يبدو انه مقحم على القصيدة اقحاماً — وليس نابعا منها — لا يخدمها خدمة درامية •

هذا في الاساس اعتراض كارود ، وحقيقة كون كارود لا يعترض يدل على ان النفــور من نهاية (اغنية) ليس مقصــورا على النقاد من ذوي الميــول (العصرية) السيئة الصيت •

الا ان المسألة ذات الخطر ليست في كون اليوت وموري وكارود محقين في رأيهم بان عبارة « الجمال حق ، والحق جمال » تشين القصيدة ، انما المسألة الخطيرة هي التي تدور حول الجمال والحق بمعنى اوسع من ذلك بكثير : ما هي علاقة جمال القصيدة (جودتها وكمالها) بالحق او بالباطل اللذين تجزم بهما ؟ انها مسألة ناجزها جيلنا طويلا — وعلى رأي أي • أ • ريجاردز ، انها مشكلة معتقد •

ان قصيدة (اغنية) ، بمعادلتها الجريئة بين الجمال والحق ، تثيرها قضية كأحد ما تكون — بل اكثر من ذلك ، عندما يتضح ان القصيدة نفسها قصد لها ان تكون مثلا على طبيعة الشعر والفن عموماً • والظاهر ان القصيدة غدت مثلا مبهماً : فالمرء اذ يقر بان الجمال حق ، يقذف بكيتس في معسكر الفن

الخالص ، كالعادة • ولكن من الانصاف ان نشير الى ان المرء يستطيع ان يقر بأن الحق جمال فيؤيد النقاد الماركسيين فى الثلاثينــات في دفاعهم عن الفن الدعائي • ان غموض التصريح وحده « الجمال حق ، والحق جمال » ينبغي ان يحذرنا من توكيد التصريح معزولا ، ويدفعنا الى العودة الى دراسة السياق الذي يؤطره •

ولكن لا يكفينا ان يعاد بنا الى دراسة كيتس فى قراءاته ، ومحادثاته ، ورسائله ، اذ اننا لن نجد جوابنا هناك ، حتى وان اعتمد البحث على سؤال براونينك الساخر : « ترى ما القصيدة التي تناولها جون كيتس ؟ » ، وذلك لاننا حتى ان عرفنا نوع القصيدة التي تناولها ، في الواقع وفي المجاز ، فستظل عاجزين عن حل مشكلة (اغنية) • والسبب واضح ، فان سؤالنا المحدد ربما لا يكون هو الذي اراد كيتس الرجل توكيده بشأن علاقة الجمال بالحق • وسؤالنا هو : هل استطاع كيتس الشاعر ان يمثل تلك العلاقة في هذه القصيدة بالذات ؟ ان ميدلتون موري محق في قوله : ان العلاقة بين التصريح النهائي في القصيدة ومجموع السياق ذات اهمية شاملة •

والواقع ان اليوت اشار في القطعة التي هاجم فيها القصيدة الى الخط العام الذي يجب ان تتخذه فى الدفاع عنها • ففي تلك القطعة يمضي اليوت في المقارنة بين الابيات الختامية للقصيدة مع بيت في (الملك لير) • « النضج كل شيء » ، فتبدو له أبيات كيتس باطلة ، بينما لم يبد له بيت شكسبير واضح البطلان ، بل ثمة احتمال قوي في صدقه • وبعبارة اخرى ، ان تعميم شكسبير يتجنب اثارة مسألة الحق • ولكن أتراها حقاً مسألة حق وباطل ؟ لا يسع المرء الا ان يذكر فرق التأثير الذي يشعر به اليوت بهذا الشكل : « النضج كل شيء » تصريح وضع على لسان شخصية درامية ، وهو تحت سيطرة سياق المسرحية برمتها • انه لا يتحدى مباشرة اي امتحان لصدقه لان علاقته قد اشير اليها ضمن السياق الدرامي •

والآن لنفرض ان احدا استطاع ان يكشف ، بالطريقة نفسها تماماً ، ان ابيات كيتس تؤلف قولة ، احجية ظاهرة التناقض ، وضعت على لسان شخصية بعينها ، ويتقيد معناها بسياق القصيدة . فاذا استطعنا ان تؤكد ان القولة كانت « في الشخصية » ، وكانت مقبولة درامياً ، ومناسبة اعدادا : أفلا تكون الابيات ، عندئذ ، تسويغاً لكي يكون « النضج كل شيء » ؟ وفي هذه الحالة ، أفلا نكون قد تغاضينا عن مسألة صدق الابيات علمياً او فلسفياً في سبيل تطبيق مبدأ عجيب الشبه بمبدأ اللياقة الدرامية ؟ ارى ان مبدأ من هذا القبيل هو وحده الذي يمكن الاستشهاد به استشهادا مشروعاً على كل حال . فاذا كان الامر كذلك ، فان « مزهرية اغريقية » تمدنا بمثال رائق لا تتمنى خيرا منه لكي نختبر تضمينات مناورة من هذا القبيل .

يبدو ان من الافضل ان نكون على اتم صراحة في نهجنا : لابد من قراءة القصيدة لنرى ان كانت الابيات الاخيرة غير معدة اعدادا درامياً . غير ان هناك بعض الحقوق مطلوبة من القارىء ايضا ، تلك الحقوق التي لا بد له ان يعترف بها من جانبه . فينبغي ألا يسمح له باغفال تشخيص المزهرية تشخيصاً مبكرا كمجرد وصف جميل غامض . وعليه ألا يندهش كثيراً اذا ظهر ان «مجرد التزيين » ليس الا رمزية مليئة بالمعنى ــ او اذا تبدت له سخريات حيث قيل له ان يتوقع صورا جادة . وفوق ذلك ، اذا لم يجد احجية الاختبار التي تلقيها المزهرية انكسارا محيرا في النغمة ، فعليه ألا يقلق كثيرا لتوكيد عنصر التناقض الظاهري الكامن في القصيدة ، حتى في تلك الاقسام من القصيدة حيث لا وجود لفرقعة قوة الفطنة التي تقترن عادة بالمتناقضة . وانه ليس كثيرا ان نطلب من القارىء ، ان يفترض ان كيتس كان يعني ما يقول ، وانه قد انتقى كلماته بعناية . ثم ان القصيدة تبدأ بملاحظة عن متناقضة ، وان خفيفة : ذلك لاننا في العادة لا نتوقع من مزهرية ان يتكلم مطلقا ، ولكن كيتس يفعل اكثر من هذا : انه يبدأ القصيدة بتوكيد التناقض الظاهري .

انه يؤكد صمت المزهرية - فهي « عروس الهدوء » وهي « ربيبة الصمت » ، غير ان المزهرية « مؤرخ » ايضا • والمؤرخون صادقون ، او المنتظر منهم ان يصدقوا • فما هو « المؤرخ الغابي » ؟ أهو الريفي الاخرق ، ساكن الغابة ؟ او انه المؤرخ الذي يكتب عن الغابة ؟ الظاهر ان المزهرية غابية بكلا المعنيين • صحيح ان المعنى الاخير أولى ، فالمزهرية تستطيع ان « تعرب عن حكاية وردية احلى من شعرنا » ، وان الذي تمضي المزهرية فى الاعراب عنه هو « خرافة مورقة الحواشي » عن « تمبة او وديان أريدي » • غير ان المزهرية ، مثل « الخرافة المورقة الحاشية » التي تحكيها ، مغطاة برسوم حقول وغابات : « مثقلة باغصان الغابة والاعواد المهشمة » • عندما تتأمل الطريقة التي تسرد بها المزهرية تاريخها ، نرى حتمية كونها غابية بكلها المعنيين • ثم ان حقيقة كونها مؤرخا ريفياً ، وفلاحاً ساذجا ، تميز في عقولنا مكافأة التواريخ التي تسردها وانها « حق » • ان تواريخها ، كما يعترف كيتس ، يمكن ان توصف بانها « حكايات » ــ ليست تاريخا رسمياً مطلقا •

ليس في التاريخ الغابي ، بالطبع ، اسماء ولا سنوات ــ فالشاعر يسأل « ما هؤلاء الناس والآلهة ؟ » ، ولكنه يمنح الفعل للمزهرية ــ فعل البشر او الالهة ، فعل البشر الالهة ، او الالهة الخارقة (وان لم تكن شيطانية) ــ الفعل الذي لا يقل صلابة عن كون المزهرية مرمرا باردا • ترد كلمتا « مجنون » و « وجد » ، ولكنها المزهرية الهادئة الصلبة التي تثير الصورة الحركية • وتمضي المتناقضة قدماً : انه احد مشاهد ممارسة الحب العنيفة ، مشهد باخوسي ، ولكن المزهرية نفسها تشبه « عروساً لم تغتصب بعد » ، او تشبه طفلا ، طفلا « من الصمت والزمن البطيء » • انها ليست مجرد شبيه بطفل ، وانما هي « طفل ربيب » • والدفاع عن هذا التعبير الدقيق ممكن • فان المرء ليشعر انهما اكبر سناً من ان يكونا هما الذين انجبا بالطفل • ثم انهما شغوفان بالطفل شغف الاجداد ، لا الآباء • ان المزهرية متقنة ، لا عيب فيها ،

وما تزال جديدة على الرغم من كونها اثرية ، لان الزمن الذي يهدم الكثير قد « تبناها » •

وبالمقطوعة الثانية ندخل في العالم الذي تعرضه المزهرية ، في اختبار المزهرية ، ليس ككل من حيث وجودها بشكلها ، وانما لاختبار الرسوم التي تغطيها • وبدخولنا في هذا العالم تستمر متناقضة الكلام الصامت ، ولكنها هذه المرة بلغة الاشياء المرسومة على المزهرية •

الابيات الاولى من المقطوعة تشير الى متناقضة جريئة ــ فحتى الاثر البليد الذي تخلفه قراءات عديدة لم يستطع التقليل من مضائها • انما نحن نستطيع ان نزيد من هذا المضاء • فبمزيد من العناية نجد انها تصريح مناف للطبيعة ولكنه حق ــ حق على الاساس نفسه الذي تكون فيه الاستعارة الاولى عن المزهرية الناطقة حقاً • ان الموسيقى غير المسموعة لأعذب من اية موسيقى مسموعة • ولقد زاد الشاعر بمكر قوة المجاز باستعماله عبارة « انت ايتها المزامير الرقيقة » • في الواقع ، ان لنا ان نقبل استعارة الشاعر دون ان نكون ملزمين بقبول صفة « الرقيقة » ، والمزامير ، « غير المسموعة » ، قد تكون زعيقاً ، مثلما ان الفعل المتجمد في الصور على المزهرية قد يكون عنيفاً ومتحمساً ، كما هو في المقطوعة الاولى ، وبطيئا ووقورا كما هو في المقطوعة الرابعة (موكب القربان) • ولكن الشاعر ، بوصفه المزامير انها « رقيقة » قد قدم اساساً واقعياً لاستعارته : فالمزامير ، كما يراد لنا ان نفهم ، تعزف بكل رقة ، واذا اصغينا باتنباه لسمعناها ، ان موسيقاها لا تكاد تتخطى عتبة الصوت المألوف •

ان هذه المتناقضة العامة تنتظم المقطوعة كلها ، والتمثيل مستمر على الرغم من ان الممثلين لاحراك بهم ، والاغنية لا تتوقف ، فالعاشق لا يستطيع ان يهجر اغنيته ، والعذراء ، التي تتقبل القبل عادة ، لا يقبلها احد ، وستبقى دائماً في جمالها الذي لا يتغير • والعذراء تشبه المزهرية في الواقع ، « عروس لم تغتصب

بعد » ـ لم تغتصب حتى بقبلة ، ولعله يريد ان يقول ان جمالها الذي لا يتغير ، مثل جمال المزهرية ، ينبع من هذه الحقيقة •

والظاهر ان الشاعر يؤكد سحر المشهد النضر الحي الذي يتحدى الزمن ولا يموت ، ولكن الشاعر في الوقت نفسه لا يتجاوز شروط استعارته ، فالجمال المعروض لا يموت ، لانه لاحياة فيه • ثم يمكن بيسر تبديل النغمة قليلا بالالحاح في توكيد بعض التعابير لاعطائها ايحاءات احلك وعليه ، فان قضية « لست مستطيعا ان تهجر الاغنية » يمكن ان تفسيرها هكذا : لا يستطيع الموسيقي ان يهجر الاغنية حتى لو اراد ذلك : انه مقيد بها ، سجين وبالطريقة نفسها نستطيع ان نتوسع في التنويه بأن العاشق ليس راضياً كل الرضا ولا قانعاً : « لن نستطيع ان تقبّل ، ••• ولكن لا تبتئس • » اننا لا نذكر هذه التعابير هنا لاننا نريد ان نقول ان الشاعر ساخر سخرية لاذعة ، بل لاننا يهمنا ان نرى ان المتناقضة قد استعملت هنا ايضا استعمالا منصفاً ، وعلى الاخص في تبديل النغمة •

تمثل هذه المقطوعة الثالثة ، كما يقول معظم النقاد ، تلخيصا لصور سابقة ، حيث تعود الى الظهور الاغصان التي لا تسقط عنها اوراقها ، والمغني الذي لا يكل ، والعاشق الدائم التحرق • والواقع ، اني لا استطيع الجزم ان كان من الممكن الدفاع عن هذه المقطوعة ضد اتهامها بأنها تمثل ارتدادا عن دقة المقاطع الرقيقة السابقة ، فثمة نزوع الى التلبث فى المشهد تلبثا عاطفياً : ولعل تكرار كلمة « سعيد » عرض من اعراض ما يجري • ولئن كانت هناك ثمة منقصة تؤخذ على القصيدة فههنا ، في رأيي ، مكانها ، لا في البيتين الاخيرين • ومع ذلك ، لو شئنا دفاعاً عن المقطوعة الثالثة ، فسنقارب النجاح بتوكيد المضامين التناقضية في تكرار الاشياء : فكل ما في المقطوعة من تطور ونمو يلازم الاصرار المتزايد على العنصر التناقضي • من ذلك ، مثـلا ، ان الاغصـان لا تستطيع ان « تقول للربيع وداعا » ، ويتكرر هذا في « ولا تلك الاشجار

قادرة على اسقاط اوراقها » ، غير ان البيت الجديد يزيد من قوة مضامين الكلام : فالأوراق الساقطة اشارة ، كلمة وداع لبهجة الربيع . والمغني في المقطوعة الثانية يعزف موسيقى اعذب لكونها لا تسمع ، ولكن هنا ، في المقطوعة الثالثة ، يوحي الينا انه لا يكل من اغنيته للسبب نفسه الذي لا يشعر معه العاشق بالتعب من حبه ـ لا الاغنية ولا الحب يستهلكان . والاغاني « جديدة حتى الابد » اذ لا يستطاع اكمالها .

والمتناقضة تمتد الى اكثر من ذلك في حالة العاشق الذي يظل حبه « دائما دافئا وفي الامكان التمتع به » . اننا هنا نعالج في الواقع غموضا ، اذ ان «امكان التمتع به » عبارة وصفية على مستوى « الدفء » نفسه ـ اي « ما يزال عذريا ودافئا » . بيد ان فحوى القصيدة ككل يوحي بان دفء الحب يعتمد على حقيقة كونه لم يستمتع به ـ اي ان عبارة « دافيء وفي الامكان التمتع به » قد تعني ايضا « دافيء [لان] في الامكان التمتع به » .

ولكن على الرغم من ان الشاعر قد طور استعاراته وتوسع فيها هنا في المقطوعة الثالثة ، فان التوازن الساخر قبال ذلك قد تطور ايضا ، فالحب الذي كان في بيت سابق « دافئا » و « لاهثا » يصبح فجأة في البيت التالي « يتنفس ، من كل هوى بشري ارفع » . فاذا كان تنفساً ارفع من كل هوى بشري ، فهو اذن خارج نطاق تنفس الهوى ، وعليه فانه ليس هوى بشرياً اطلاقا .

(اذا قلنا ان علينا ان عبارة « يتنفس ، من كل هوى بشري » تشرحها عبارة « يترك القلب ممتلئاً حزنا ومتخماً » ـ اي اذا قلنا ان كيتس يريد ان يقول ان الحب الذي يعزى الى المزهرية انما هو ارفع فقط من ذلك الهوى البشري الذي يترك المرء متخماً ، وليس ارفع من كل هوى بشري عموماً ، فقد فاتنا الغرض ، لان كيتس يؤكد في القصيدة الحقيقة الساخرة بان جميع الاهواء البشرية تترك الانسان متخماً فعلا ، وهنا سمو الفن) .

ان الغرض من توكيد المجرى الساخر الخفي في الابيات السابقة ليس مما يحط من قدر كيتس بالمرة ـ كتوكيد القول بأن في القصيدة مضامين لم يفطن لها هو نفسه . على العكس : ان الشاعر مدرك تماماً ما يفعل . انما القضية هي ان نبسط الامر بحيث ندرك نحن ما يفعله هو كل الادراك . يقول كارود ، في معرض اشارته الى هذا المجرى الساخر الخفي ، انه عنصر لم يستطع كيتس الهيمنة عليه كليا ، ويضيف : « ان صدق كيتس نحو موضوعه الرئيس [صفة الثبات التي يسبغها الفن على اشكال غير ثابتة في الحياة] قد جرفه الى مدى ابعد مما كان ينوي . ان الفن النقي والمثالي في هذه (الرعوية الباردة) وهذا (الشكل الصامت) يتصف بصمت بارد احزنه الى حد ما . ففي الابيات الاخيرة من المقطوعة الرابعة ، وعلى الاخص الابيات الثلاثة الاخيرة منها ... مسحة من حزن خفي واعتقد ان كل قارىء يحس بما فيها من خيبة امل » . ان المسحة موجودة ، غير ان كيتس لم ينجرف الى ابعد مما نوى . ان موقف كيتس ، حتى في المقاطع الاولى ، اعقد مما قد يعترف به كارود : انه أعقد واشد سخرية ، وان ادراك هذا مهم جدا اذا كان علينا ان نجد الرابط بين المقطوعة الاخيرة وباقي القصيدة . كيتس يدرك كل الادراك ان لحظة الفتنة المنجمدة اقوى حركة من عالم الواقع السائل ، لمجرد كونها منجمدة . والحب المنسوب الى المزهرية يظل دافئا نضرا ، لانها ليست من لحم بشري مطلقاً ، بل من مرمر اثري بارد .

اننا ، في المقطوعة الرابعة ، مانزال في عالم المزهرية ، غير ان المشهد هنا يختلف عن المشاهد السابقة . فالتوكيد هنا لا ينصب على المطامح والرغبات الفردية ، بل على الحياة الجماعية . انه يؤلف فصلا آخر من التاريخ الذي يسرده « المؤرخ الغابي » ومرة اخرى حذفت الاسماء والسنون . اننا لا ندري الى اي مذبح يتحرك الموكب ، ولا مناسبة القربان .

ثم ان المدينة الصغيرة التي يبدأ منها موكب مسيرة الناس مجهولة ايضا ،

والشاعر يفضل التنحي عن الطريق ليفسح لنا اوسع مجال لمعرفة موقعها ، فلعلها مدينة جبلية ، او هي على شاطىء نهر ، او هي ميناء صغير على ساحل بحر • ومع ذلك ، فهنالك ، بالطبع ، احساس تنعكس فيه طبيعة المدينة ـــ الطبيعة الجوهرية في المدينة ـــ المزهرية ذات الرسوم • ولكن هذا لا يكشف عنه بوضوح ، فالشاعر يرى ان يترك ذلك لخيالنا ، ومع ذلك فان المقطوعة ، بصورها وقوافيها تصف المدينة وصفا يكفينا فعلا : فهي صغيرة ، وهي هادئة ، والناس فيها متضامون معاً ككل عضوي ، وفي « صباح ورع » كهذا الصباح ، يخرج كل سكانها ليشاركوا في الموكب •

لقد اثارت المقطوعة الاعجاب • ان تأثيرها السحري يتحدى كل صياغة محددة ، ومع ذلك ، ودون محاولة تعداد تأثيراتها باي شكل آلي ، فان من الممكن الاشارة الى بعض العناصر الفعالة التي بها ذلك الأثر : هنالك الايحاء المنطوي في كلمة « اخضر » في « المذبح الاخضر » ـــ كشيء طبيعي ، عفوي ، حي • وهنالك الايحاء بأن المدينة الصغيرة تحتضنها انحناءة ساحل البحر ، او كعش في طية جبل ـــ على كل حال ، هنالك شيء منعزل ، وآخر يتصل طبيعياً « الصمت والزمن البطيء » ليسا الابوين الحقيقيين ، وانما هما ابوان متبنيان• بمحيطه ، وهنالك تأثير عبارة « القلعة المسالمة » ، التي تنطوي على صدام بين فكرتي الحرب والسلم ، ثم ينحل بمفهوم الاستقرار والاستقلال دون مطامع استعمارية ـــ مفهوم السكون المستديم •

ولكن بالرجوع الى صيغة القصيدة العامة ، نجد كيتس يحقق في هذه المقطوعة الرابعة شيئاً ذا اهمية خاصة لذاته وذا علاقة كبيرة بمفهوم اعتبار المزهرية مؤرخاً ان واحدة من اكثر مقاطع القصيدة اثارة هي التي يتحدث فيها الشاعر عن فراغ المدينة الصغيرة العجيب ، والذي لم يصور على المزهرية بالطبع •

ان المدينة الصغيرة ، التي اوحى لنا بوجودها الموكب المرسوم على

المزهرية ، تتميز بحدة لاذعة تتجاوز كل شيء آخر في القصيدة • شوارعها « ستبقى ابدا صامته » ، وهي فى انعزالها الموحش محفوفة بالاسرار • ليس بامكان احد ممن رسم في الموكب ان يرجع الى المدينة ليقطع حبل الصمت فيها ، ولا حتى من يخبر الغريب هناك عن سبب بقاء المدينة مهجورة •

اذا ما دقق المرء جيدا فيما يفعله كيتس هنا ، فقد يشعر دون عناء بأن الشاعر مستغرق في اخيلة ساذجة ، ذلك الاستغراق الاخرق الذي لا مسوغ له • فالشاعر قد خلق في ذهنه المدينة التي اوحى بها موكب المتعبدين ، واحاطها بالعزلة والوحدة ، ثم اخذ يعاملها كما لو كانت مدينة حقيقية وربما يكون قد وصلها غريب فادهشه فراغها • (لا اجدني قادرا على تفسير آخر للابيات « ولا من نفس ترد لم انت مهجورة ولا جواب ») لا شك ان احدا لن يكتشف المدينة الا بالعملية نفسها التي بها اكتشفها كيتس ، وهي المزهرية ذات الرسوم ؛ وعندئذ لن تكون ثمة حاجة ، بالطبع ، للسؤال عن سبب خلوها • ولك ان تتصور ما كان يمكن ان يفعله ناقد نموذجي من نقاد القرن الثامن عشر بهذا الخلل في المنطق •

ليس من الصعب ، على كل حال ، ان نثبت ان اتساع تخيل كيتس لم يكن مفصوم العلاقة بالقصيدة ككل • ان « واقعية » المدينة الصغيرة ترتبط ارتباطا وثيقاً بشخصية المزهرية كمؤرخ • اذا كانت المقاطع السابقة قد تناولت متناقضات مثل قدرة المنحوتات الساكنة على ايصال الفعل الحركي ، والمزامير الصامتة على عزف موسيقى اعذب من الالحان المسموعة ، والعاشق المرسوم على حب ادفأ واشد لهاثاً من لحم ودم يتنفس ، فكذلك المدينة التي توحي بها المزهرية يكون لها تاريخ اغنى واهم من تواريخ المدن الحقيقية • والواقع ان مثل المدينة المتخيلة الى الموكب المرسوم كمثل اللحن غير المسموع الى مزامير المغني الذي لا يتعب • والشاعر اذ يتظاهر انه يعتقد بواقعية المدينة ــ بحيث انه يستطيع ان يتصور تأثير الشوارع الصامتة على الغريب الذي يتفق مروره

بها ـ يعرض واقعيتها بأقوى طريقة ممكنة في نظره ، وفي نظرنا . انها اشبه بقضية الطبيب الذي يتجرع دواءه : فالشاعر مستعد للوقوف الى جانب الوهم الذي صنعه بنفسه .

فى المقطوعة الخامسة نخرج من العالم المسحور الذي تصوره المزهرية لكي تتمعن في المزهرية نفسها مرة اخرى كَكل وكمادة . وقد اشير الى انتقال النظرة في البيت الاول بالخطاب : « ايها الشكل الاثيني ... » انها المزهرية ذاتها كمادة ذات شكل ، كعالم ذاتي الحكم ، يوجه اليه الشاعر هذه الكلمات الاخيرة . ان العالم الفني ، الذي يكاد ينبض بالحياة ، والذي صاغه لنا الشاعر ، يتقلص ويتصلب في صور مزخرفة على المزهرية نفسها : « من المرمر رجال وعذارى باتقان انجبوا » وكل كائن له حياة فوق حياة « يتنفس ، من كل هوى بشري ، ارفع » ـ انما هو من المرمر .

وهذا امر لم ينكره الشاعر ابدا . ان ادراكه ان الرجال والعذارى جامدون ، ثابتون ، معتقلون ، قد بدأ ، كما رأينا ، في المقطوعات الثانية والثالثة والرابعة ، كسر خفي ساخر . وعلى ذلك فان المتناقضة الرئيسة في القصيدة تبلغ الختام في عبارة « الرعوية الباردة » . ان كلمة « رعوية » توحي بالدفء ، بالتلقائية ، بالطبيعية ، وباللارسمية ، مثل ما هي رعوية وبسيطة وساحرة . ان ما تقصه المزهرية هي « حكاية وردية » و « خرافة مورقة الحواشي » ، غير ان « المؤرخ الغابي » يكتب بلغة المرمر . ان المزهرية نفسها نفسها باردة ، ولحياة وراء الحياة التي تعرب عنها هي حياة قد اتخذت شكلها وترتيبها . والمزهرية ذاتها « شكل صامت » ، وهي تنطق ، لا بالاقوال ، بل « بمكايدتنا لاخراجنا من التفكير » . انها مبهمة ابهام الازل ، لأن تاريخها ، كتاريخ الازل ، يتجاوز الزمن الى خارج الزمن ، فهي لهذا السبب تحير عقولنا المشدودة الى الزمن ، انها تكابدنا .

ان رجال وعذارى المزهرية لن يشيخوا مثل رجال ونساء من لحم ودم :

« يوم ان يبدد كبر السن هذا الجيل • » (بالمناسبة ، كلمة « جيل » ذات معان غنية ، فهي على احد المستويات تعني « ذلك الذي يستولد » — ما ينحدر من صلب الانسان — تربية آدم ، ومع ذلك ، ولقرب الموت الى الانسان ، فقد اصبحت كلمة « جيل » تعني ، كما تعني هنا ، مقياساً للزمن •) ان الرجال والنساء والمرمريين يضطجعون خارج الزمن ، والمزهرية التي يزينونها ستكون باقية ، و « المؤرخ الغابي » سوف يسرد تاريخه على اجيال اخرى •

فما الذي سيسرده عليها ؟ ان ما سيقوله لهم لا شك هو ما يقوله للشاعر الآن : ان « الخبرة المتكونة » ، البصيرة التخيلية ، تجسد رؤية الانسان والطبيعة تجسيداً جوهرياً • ان المزهرية جميلة ، غير ان جمالها يعتمد على رؤية تخيلية لجواهر الاشياء — وما الذي تقصده القصيدة غير هذا ؟ — ان منظورا كهذا جميل ، ولكنه حق ايضا • فالمؤرخ الغابي يزودنا بتواريخ جميلة ، ولكنها تواريخ حقة ، وهو مؤرخ صالح •

ثم ان « الحق » الذي يتحدث عنه المؤرخ الغابي هو الحق الوحيد الذي قد نعثر عليه في هذه الارض ، وهو ايضا النوع الوحيد من الحق ، الذي يجب علينا ان نتحلى به • اما الاسماء ، والسنون ، والظروف الخاصة وغزارة التفاصيل ، فهي امور يغفلها المؤرخ الغابي بهدوء • ولكننا لا نفوز بكل الحقائق على كل حال — اذ ان تراكم الحقائق لا نهاية له • ثم ان مجرد تراكم الحقائق — وهو ما بدأ جيلنا الحاضر بالتنبه له — لا معنى له ، والمؤرخ الغابي يفعل خيرا من ذلك : انه يتناول عددا قليلا من التفاصيل ويرتبها بشكل يجعلنا لا نجد فيه الجمال فحسب ، بل نجد بصيرتنا تنفذ من خلاله الى الحق الاصيل • ان « تاريخه » ، باختصار ، تاريخ دون هوامش • ان له نفوذ الاسطورة — لا الاسطورة الجميلة التي تريدنا ان نؤمن بغير سبب ، اسطورة الخيال العابث ، بل الاسطورة كمنظور نافذ الى الواقع •

هذا ما كان من امر « معنى » الابيات الاخيرة في قصيدة (اغنية) • انه تفسير يختلف قليلا عن التفسيرات الماضية • وهو تفسير لا يدعي الجدة • والحقيقة المهمة هي امكان استنتاجه من سياق القصيدة نفسها •

والآن ، ماذا بشأن الاعتراض القائل بأن الابيات الختامية تحطم نغمة القصيدة لما فيها من وعظ في غير مكانه ؟ هنا يمكن تلخيص الجواب كما يلي : كان الشاعر خلال القصيدة كلها يؤكد متناقضة المزهرية الناطقة • ففي البداية كانت المزهرية نفسها تستطيع ان تقص قصة ، ان تسرد تاريخا • ثم اخذت الرسوم المختلفة المنقوشة على المزهرية تعزف الموسيقى او تتكلم او تغني • فلو اننا تقبلنا هذه الامور تقبلا حياً ، فلعلنا لم نكن نصاب بالدهشة عندما تكلمت المزهرية مرة ثانية ، لا بمعنى القاء قصة ــ وهو مجاز يسير قبوله ــ بل على المستوى الارفع الذي تكلمت به ، بتعليقها على طبيعتها هي • ولو امكن جعل المزهرية اكثر درامية ، ولو اننا تابعنا تطور الاستعارات ، ولو اننا ابدينا تحسساً اكبر للمتناقضات التي تنتظم القصيدة ، عندئذ كنا اكثر استعداداً لقبول المتناقضة الختامية الوعظية التي ينطق بها « الشكل الصامت » • ولكننا حينئذ ما كنا نشعر بأن التعميم غير المحدد والمطلوب اخذه بحرفيته ، قصد به ان يخرج منفصلا عن سياقه لينافس التعميم العلمي والفلسفي الذي يسيطر على عالمنا •

ان عبارة « الجمال حق ، والحق جمال » تقف في المركز نفسه ولها المسوغ نفسه اللذين لعبارة شكسبير « النضج كل شيء » • انه كلام « بلسان شخصية» من الشخوص ، ويؤيده سياق درامي •

بهذا النوع من الخاتمة نكون كمن يثقل على الصفة الدرامية بما لاتحتمل، ولا يكون هذا عدلا في تناول مشكلة الحق المعقدة في الفن ، ولا نكون قد انصفنا كيتس في لغزه الصغير هذا • فان صح هذا ، فان مبدأ الصفة الدرامية قد يأخذنا الى ابعد مما يبدو لاول وهلة • ان احترام هذا المبدأ قد يضمن ،

في الأقل ، معالجتنا مشكلة الحق على مستوى ارتباطه فعلا بالادب • اذا استطعنا ان نرى ان التوكيدات في قصيدة ما ينبغي ان تؤخذ كجزء من سياق عضوي ، واذا استطعنا مقاومة اغراء تناولها بصورة معزولة ، عندئذ قد تكون بنا رغبة في المضي في معالجة ما في القصيدة من وجهة نظر عن العالم ، او « فلسفة » او « حق » ككل وبلغة كليتها الدرامية : اي اننا لن نهمل نضج الموقف ، ولا التوتر الدرامي ، ولا الترابط العاطفي والعقلي ، في سبيل خبر عن موضوع فصل عنه بفعل التفسير • ولعل خيرا من ذلك ، ان نتعلم أن نرتاب بقدرتنا على تصوير اية قصيدة عن طريق الشرح تصويرا دقيقاً • ان ارتياباً كهذا سليم • ان مؤرخ كيتس الغابي ، الذي يستطيع « مكايدتنا » ، يكشف عن ارتياب كذاك ، ولعل الغرض مما « يقوله » المؤرخ الغابي هو ان يؤيدنا في ارتيابنا هذا •

(*) كنت قد انتهيت قبل شهور من هذه المقالة عندما اطلقت على مقالة كينيث بورك اللامعة عن (اغنية) كيتس (بعنوان « الفعل الرمزي في قصيدة لكيتس ، مجلة « اكسنت » خريف ١٩٤٣) . ولكني قررت الا اجري اي تعديل ، على الرغم من ان وجدتني ارغب في تبني بعض التماعات بورك التي استطاعت ، في حالة واحدة في الاقل ، ان تقنعني بوجهة نظر كانت قد خطرت لي ونبذتها ـ تلك هي التلاعب بالالفاظ .

وانه ليسعدني أن اجد ناقدين ، يختلفان اسلوباً واهدافاً كل الاختلاف ، يتفقان هذا الاتفاق العميق على قصيدة كاتفاقنا على هذه . واني من جهتي سعيد بهذا القدر من التشابه الكبير الموجود في المقالين مما يعد توثيقاً مهما لوجهة نظر في القصيدة مما قد يبدو لبعض النقاد شديد السذاجة . وعلى الرغم من العناصر المشتركة ، فاني اعتقد ان لمقالي من التوكيد ما يسوغ نشره .

المدخل النموذجي: الأدب في ضوء الأسطورة

مقدمة

ان المدخل النقدي الذي اخذ يلفت الانظار مؤخرا هو المدخل النموذجي ، والذي يسمى احيانا الطوطمي،او الاسطوري،او الشعائري،وهو يتبوأ مركزا غريبا بين الاساليب الاخرى : فهو يتطلب قراءة دقيقة للنص ، كالشكلي ، ولكنه يعني من الناحية الانسانية باكثر من القيمة الجوهرية للاشباع الجمالي ، ويبدو اقرب الى علم النفس لتحليله استهواء العمل الادبي للجمهور (بشيء من التوسع في بحوث ريجاردز عن العلاقة بين القصيدة والقارىء) ، وهو مع ذلك اجتماعي بالنظر لإهتمامه بالأطر الحضارية الرئيسية من حيث اهميتها في استهواء الجمهور ، وهو تاريخي في بحثه عن الماضي الحضاري او الاجتماعي ، ولكنه ليس تاريخيا في عرضه قيمة الادب بصرف النظر عن الزمن ، وبمعزل عن الحقب والعصور .

ولتجنب المزيد من التحديدات ، نستطيع ان نصف الاسلوب بأنه عرض لطراز حضاري رئيس ذو اهمية كبيرة للانسانية في العمل الفني . ان مدخلا كهذا يعكس العناية المعاصرة القوية بالأسطورة ، وبتأثير شخصيتين كانت لاعمالهما اهمية كبيرة لنا ، هما : فريزر ويونك .

ان اهم اعمال سير جيمز جورج فريزر ، العالم بالانثروبولوجيا الاسكتلندي ، هو (الغصن الذهبي) الذي نشر في اثني عشر مجلدا ابتداء من ١٨٩٠ حتى ١٩١٥ • انه دراسة جبارة للسحر والدين ، يتتبع اثر العديد من الاساطير الى بداياتها في ما قبل التاريخ • وفي العشرينات تحول عدد من الباحثين ، ومعظمهم من جامعة كمبريج ، عن اعمال فريزر وسير ادوارد تايلر الى لون جديد من دراسة الكلاسيكيات • كانت تتألف من جين هاريسون ، ف • م • كورنفورد ، وكلبرت ميوري ، واندرولانك وغيرهم • وقد عالج هؤلاء تضارب الطقوس في اعمال التراجيديين الاغريق وهومر • فدرس كورنفورد ، مثلا ، الاساس الشعائري في الكوميديا الاغريقية في بحث من بحوثه ، ودرس الشخصية الطقسية في الملك الآله الاغريقي في بحث آخر • وبحثت الانسة هاريسون في الاصول الاجتماعية للديانة الاغريقية وقد لخصت بحوثهما في (الفن القديم والطقوس) ١٩١٣ • ان وجهات نظرهما وتطبيقاتها ماتعة بحد ذاتها وقيمة من حيث وضعها اسس مدخل سار فيه النقاد فيما بعد • ان احدى قيم الدراسة المنهجية لا يمكن تصويرها خيرا مما صورت هنا ، طالما كانت اعمالهما واعمال بعض الذين جاءوا بعدهما ذات أثر مباشر في استعمال جويس وغيره الاسطورة استعمالا خلاقاً •

گوستاف يونگ ، الذي ارتبط اسمه اصلا ، باسم فرويد ، اختلف عن استاذه في عدة مفاهيم • وبقدر ما يتعلق الامر بالنقد النموذجي ، فان مساهمته الرئيسية كانت في نظرية Collective Unconsciousness الذاكرة الجماعية ، ومفادها : ان الانسان المتحضر يحتفظ ، دون وعي منه ، بمعارف مما قبل التاريخ ادرجها بصورة غير مباشرة في الاسطورة • فان صح ذلك ، فان هذا التخمين يفسر الرغبة الغامضة بعض الشيء في الاستماع الى القصص الاسطورية على الرغم من ان ما فيها من عناصر خارقة لم يعد لها اية سيطرة تعبدية •

ان القوتين اللتين يمثلهما فريزر ويونك ـ بتوكيدهما سيادة الاسطورة وعلاقتها بالذاكرة الاجتماعية ـ استهوتا الخيال الخلاق اشد استهواء • من ذلك فكرة د • هـ • لورنس عن « وعي الدم » التي لا شك تقترب كثيرا من النظرية القائلة ان الرجل العالي الثقافة ينبغي ان يستجيب استجابة مثبتة للقوى الاساس التي هي وحدها القادرة على توجيهه نحو صيغ للحياة « طبيعية » ومناسبة ويعترف • ت • س • اليوت ، في مقدمته ا (الارض الخراب) ، بما هو مدين به لكتاب جسي وستون (من الطقوس الى الرومانس) ، ولكتاب اسبق فى الانثربولوجيا « ذلك الكتاب الذي اثر في جيلنا تأثيرا عميقا ، واعني به (الغصن الذهبي) • » لقد استفاد منهما اليوت في بناء الطراز الشامل للانسان ، بصرف النظر عن مكانه وزمانه ، الامر الذي مكن الشاعر من ايجاد متوازيات متزامنة في الارض الخراب المعاصرة • وهذه الفائدة ذاتها اوصلت ادباء آخرين الى الاسطوره : روبرت كريفز ، جيمز جويس ، ييتس •وقد صور سي • س • لويس مؤخرا هذا الاتجاه باعادته قصة سايك وكيوپيد بشكل ابرزها كصورة مستقبلية لنضال الانسان في سبيل حب ابدي •

كان هذا تحديا لابد منه للنقاد لدراسة الادب بأمل العثور على ما يمكن في ثناياه من الاشكال الاسـطورية • كانت النتيجة التحليليـة ناشـئة من احساس الناقد بأن « المعاني العميقة ، المعاني التي تمتد الى ما وراء النتاج الواحد الى مجموعة من الكتب ، انما توجد في رموز النماذج الاولية التي ••• يضطر الادباء للرجوع اليها اضطرارا • » [٢] • لقد اثبت فرويد ان الانسان البدائي كان يتعامل مع الطقوس والمحظورات بشكل واع ، ولكن الانسان المتمدن يتعامل معها بشكل لا واع • وقد مال الفرويديون الى اعتبار اختزان هذه المحظورات السلفية اشكالا من المرض • اما اتباع يونك فلم ينظروا الى الاسطورة كحلم من احلام الفرد المكبوت ، بل كشكل من اشكال الخلية الاولى في جنس من الاجناس ، وهي لا تمثل مرضاً مادام الفرد يكررها ، بل

تمثل مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية . يرى اريك فروم ان الاسطورة « رسالة مرسلة من النفس الى النفس ، لغة خفية تمكننا من معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية » (٣) . فالفنان ، على ذلك ، ليس عصابياً ، بل هو « الشامان » ، صانع الاساطير الذي يستخرج من لاوعيه حقيقة اولية » (٤) . فالنقد النموذجي ، اذن ، يستهدف كشف رموز اللغة الخفية في الاعمال الادبية وحلها ، بحيث يكون لها في نظرنا معنى اقرب الى المعقول .

د . هـ . لورنس في كتابه (دراسات في الادب الامريكي الكلاسيكي) ١٩٢٣ ، يكشف ــ كما هو المنتظر من اهتماماته المبدعة بقوى الحياة اللامنطقية عن نزوع الى اعتبار مختلف الشخوص القصصية (ناتي بوميو ، هستر برين) كنماذج اولية ، ومختلف العقد كتحقق للانماط الرئيسية . وكتاب مود بودكين (الانماط النموذجية في الشعر) ١٩٣٤ ، يعد من الكتب المهمة في هذا الباب . وكينيث بورك ، مثلا ، كثير الاعتماد في مفهومه عن « الفعل الرمزي » على الانثروبولوجيا الاجتماعية ، والفنان في نظره « رجل طب » وعمله الفني « دواؤه » (٥) . وفي متابعة العلاقة المفروضة بين الشاعر والشعر والجمهور ، كثيرا ما يتناول بورك المحظورات والتمائم والمثل . وفي احدى احسن مقالاته ، (انطوني من اجل المسرحية) ، يستنبط الاستراتيجية الدرامية عند شكسبير كشيء تقتضيه بالضرورة المشاعر التقليدية التي يحملها الجمهور نحو السلطة والثورة وكبش الفداء . كذلك قام عدد آخر بدراسة صور الطقوس عند شكسبير ، منهم : كولن ستل في (موضوع لا زمن له) ١٩٣٦ ، وجي . ويلسون نايت في عدد من اعماله .

والنقد النموذجي لا يرجع حتماً الى اساطير معينة ، فهو قد يكتشف انماطاً حضارية اساسية تتسم بالاسطورية بحضورها المستمر في حضارة معينة . ومن هذه الدراسات تخطر لي تلك التي قام بها لزلي فيدلر . ومما اكتشفه (وبعض النقاد المعادين يقولون « اخترعه ») كان طرازا من حضارة امريكية

يشمل العلاقة بين الناس ، وينعكس احياناً فى طقوس الصبيان ، واحياناً في الاحتفالات الرمزية اللاواعية عند البالغين • وهو يرى ان هذا المخطط قد استعمل في الرواية الامريكية ــ وخاصة في (مغامرات هاكلبري فين) و (موبي ديك) ــ وفي عادات رعاة البقر في مونتانا • ان تحليلاته هذه اقلقت الكثيرين لكونه ، باعتقادي ، يتناول في بحوثه في ذلك الطراز ما فيه من صفات الشذوذ الجنسي •

ان هذا الانزعاج يصور الموقف المنقسم الذي يقفه بعض القراء نحو هذا المدخل • فمن جهة يزداد عدد النقاد المتحولين الى دراسة الادب دراسة انثروبولوجية ، ومن جهة اخرى نجد النقد القاسي له والاستهزاء بنتائجه • من الاعتراضات الرئيسية على هذا المدخل هو ان النقد النموذجي لا يؤدي الى تقييم الادب بقدر شرحه الاسس التي تجعل بعض الكتابات تروق للناس • والاعتراض الآخرهو التهمة القائلة انشهرة محترفيه متأتيةفي اكثرها من براعتهم في القول وليس من شرعية ما يقولون وصحته • ثم ان النقد الطوطمي غير المسيطر عليه قد جاء بنوع من السخرية التي صبها مالكولم كاولي على ريجارد جيس لكونه ، في كتابه (هرمان ملفيل) ، قد خلط معاً « حشدا من الرموز الفرويدية والمسيحية » • وبخصوص هذه المدرسة عموماً ، يقول كاولي : « ان الكثير جدا من القراءات اشبه ما تكون بجلسات استحضار الارواح او حفلات السحر ، فما ان يلفظ الناقد كلماته السحرية ، هازا عصا المشعوذين ــ بريستو ! ــ حتى يتحول كل شيء الى شيء آخر » (٦) •

وسواء أكان ذلك كذلك ام لم يكن ، فان المدخل الطوطمي لا شك يعكس عدم الرضا المعاصر عن النظرة العملية للانسان باعتباره ، باعلى مستواه ، عقلانياً • فالادب الانتروبولوجي يعمل على ان يعيد الينا انسانيتنا كاملة ، تلك الانسانية التي تقدر العناصر البدائية في الطبيعة الانسانية • وفي قبال اقسام

العقل البشري بتوكيد الصراع بين العمليات الواعية واللاواعية ، يؤكد الادب الانثروبولوجي كوننا اعضاء في جنس بشري قديم • والنقد النموذجي يسعى للعثور في الادب على ما يحيل هذه العضوية الى صيغة درامية •

---

(١) لم يكن تايلر اقل من فريزر نشاطا في دراسة الاسطورة . اهم كتبه (الحضارة البدائية) ١٨٧١ •

(٢) لزلي فيدلر ، في طبعة لويس ليري (البحث الادبي المعاصر) ص١٧٠.

(٣) حسب تلخيص و • ي • تيندال في (قوى في الادب الانكليزي الحديث ص٣١١ •

(٤) سي • هيو هولمان « الدفاع عن الفن : النقد منذ ١٩٣٠ » في طبعة فلويد ستوفال (تطور النقد الامريكي) ص٢١٨ •

(٥) حسب تعبير رانسوم •

(٦) « الموقف الادبي » طبعة كمباس بوكز ، ص١٦

گلبرت ميوري • هاملت وأوريستس •

ـ ١ ـ

في البحث الاول من هذه البحوث لاحظنا الدراسة الواعية ومحاكاة الادب الكلاسيكي الظاهرة في شعر ميلتن • وفي الثاني لا حظنا اصول ذلك الادب الكلاسيكي نفسه ـ لا النماذج التي حاكاها بوعي ، بل المقلع الذي منه اقتلع صخوره ، او الينبوع الذي تجري مياهه في انهاره العظيمة • وفي الفصل الاخير رأينا كيف ان هذه المادة الخام الاصيلة في الشعر ، المعدن الديني البدائي ، لم يبلغ في الغالب تلك الاشكال الرفيعة الصنعة الا بعد مروره بالنار وبالعذاب ، ولهذا السبب ما يزال الشعر يجد مثله فى (العصر البطولي) • غير ان التقاليد اللاواعية في الشعر ليست اعظم اتساعاً فحسب ، بل انها تصل الى اعماق بعيدة في الماضي ، أبعد من اية محاكاة بشرية مقصودة •

ارى ان ندرس الآن تأثير هذه التقاليد اللاواعية في حقل لم يتوقع احد وجودها فيه •

سيكون موضوعي دراسة شخصيتين تراجيديتين عظيمتين : هاملت واورستس ، من حيث كونهما طرازين تقليديين • انني لا اقارن بين مسرحية ومسرحية ، بل بين شخصية وشخصية ، على الرغم من اني لابد لي في غضون ذلك من مراجعة المواقف التي يقفها بطلاي والشخوص الاخرى التي لها علاقة بهما •

اورستس شخصية تقليدية واضحة في الاغريقية ، فهو يظهر فى قصيدة بعد قصيدة وفى تراجيديا بعد اخرى ، بشيء من الاختلاف في كل واحدة ، ولكنه دائماً مصداق لطرازه • واني احسبه اهم بطل تراجيدي نموذجي على المسرح الاغريقي ، وهو يظهر في ما لا يقل عن سبع من التراجيديات الباقية بين ايدينا — او قل في ثمان ، اذا عددنا (آيفيجنيا في او ليس) منها ، حيث يظهر طفلاً — بينما نجد اوديب ، مثلا ، يظهر في ثلاث ، واگاممنون في اربع ، فقط • ولسوف استعمل هذه المسرحيات السبع كمادة للموضوع ، وهي (جوفورو) و (يومينيديز) لاسكيلوس ، و (اليكترا) لسوفوكليس ، و (اليكترا) و (اورستس) و (آيفيجنيا في توريس) و (آندروماكي) ليوريبيدز • ولابد ان تتذكر انه قبل ان نكتب اية واحـدة من هـذه التراجيـديات كان اورستس شخصية معروفة تماماً في العبادات الدينية وفي التقاليد الملحمية والشعر الغنائي •

اما بخصوص هاملت ، فقد لا حظت في بحثي عنه عددا من الادلة تدل على وجود تراجيدية باسم هاملت قبل نشر ملف شكسبير الثاني في ١٦٠٤ ، وهي :

١٦٠٢ : عبارة وردت في (هجائيات) بقلم ديكر : « اسمي هاملت : الانتقام ! »

١٥٩٨ : ملاحظات جبريل هارفي عن (هاملت) شكسبير • ان تاريخ تدوين هذه الملاحظات مشكوك فيه •

١٥٩٦ : لوج ، في (تعاسة العقل وجنون العالم) : « يبدو شاحباً شحوب الشبح الذي صرخ بكل تعاسة على المسرح ، مثل جامعة المحار : هاملت ، انتقام • »

١٥٩٤ : جاء في يوميات هانسلو ذكر مسرحية باسم هاملت مثلت على مسرح نيووينكتن بتس في ٩ حزيران •

والظاهر ان اقدم اشارة هي التي وردت في (رسالة انجيلية) بقلم ناش والتي الحقت بكتاب كرين بعنوان (مينافون) ، وهو مؤرخ في ١٥٨٩ ، ولكنه ربما يكون قد طبع في ١٥٨٧ : « في سينيكا الانكليزي ، الذي كان يقرأ على ضوء الشموع ، عبارات جيدة عديدة ، مثل : « بلاود شحاذ » وغيرها ، فاذا انصفت في معاملتك له في صباح ثلجي فسوف يقدم لك عددا من الهاملتين ، بل قل حفنات من كلام تراجيدي • »

مسرحية (هاملت) باقية في ثلاثة اشكال رئيسية : في (الملف الاول) المؤرخ في ١٦٠٣ ، وربما يكون قد طبع في ١٦٠٢ ، وعنوانها (تاريخ هاملت التراجيدي ، امير الدنمارك بقلم وليام شيك ــ سپير ، حسبما مثلها في اوقات مختلفة خدام سموه في مدينة لندن ؛ وكما مثلت في جامعتي كمبريج واكسفورد ، وفي اماكن اخرى •) وهي اقصر كثيرا من (هاملت) التي نقرؤها عادة ، اذ انها لاتزيد على ٢١٤٣ بيتا ومعظمها غير كامل ، في مقابل ٣٨٩١ بيتا في طبعة گلوب • وهي تختلف ايضا عن طبعتنا في ترتيب المشاهد ، وكذلك في العقدة الى حد ما • من ذلك مثلا ان براءة الملكة من قتل زوجها واضح تماماً ، فهي عندما تسمع كيف دبر الامر ، تصرخ :

ولكني ، بروحي هذه ، اقسم بالسماء اني لم اكن ادري
بهذا القتل المروع ،

ومن ثم تسلك سلوك الواثقين مع هاملت وهوراشيو • وبعض الاسماء

مختلفة ايضا ، فهناك كورامبيس بدلا من يولونيوس ، وموتتانو بدلا من رينالدو .

والملف الثاني المؤرخ في ١٦٠٤ يصف نفسه بانه « توسيع يكاد يبلغ ما كان عليه ، بحسب النسخة الصحيحة الكاملة » .

وهناك ، ثالثاً ، ملف سنة ١٦٢٣ ، وقد حذف منه الكثير مما كان في الملف الثاني ، ويضم مقاطع لم تكن فيه ، ولكن اها ما يوازيها في الملف الاول .

وهكذا نجد ان (هاملت) ، مثل اغلب المسرحيات الاليزابثية العظيمة ، قد وصلتنا على شكل تم بناؤه بالتدريج ، لا كنتاج واحد محدد لمؤلف واحد وفي جهد واحد . لقد كانت هنالك مسرحية قديمة باسم (هاملت) كانت موجودة في حوالي ١٥٨٧ ، ربما يكون مؤلفها كيد ، تناولها شكسبير بالتحسين ، ولا شك انها كانت موضع تحسينات عديدة في غضون عروضها المختلفه . ان بامكاننا تتبع الاضافات ، بل وتتبع التغييرات في الرأي ، او الندم ، كعودة ملف ١٦٢٣ الى مقطوعة من الملف الاول كانت قد اهملت : انها مسرحية حية متنامية ، عرضت لتبديلات طفيفة عند كل عرض مسرحي ، وهي تزداد خلال ذلك عمقاً ، وتزداد تنوعاً في اغرائها .

ثم هي قبل ان تكون مسرحية انكليزية ، كانت قصة اسكندنافية : حكاية شمالية قديمة جدا ، لم يصنعها شخص بعينه ، ولكنها عاشت على الافواه ، تقوى وتضعف من حين الى حين . وقد سجلها ساكسو كراماتيكوس بكاملها ، مع بعض التعديلات ، الواعية وغير الواعية بالطبع ، في (تاريخ الدنماركيين) العظيم ، في الجزءين الثالث والرابع . يرجع تاريخ كتابات ساكسو الى سنة ١١٨٥م ، وهو يسمي بطله (آمليتوس) او (آملوذي) ، امير جتلند ، ويتناول قصة اشبه بقصة بروتس الكلاسيكية ـــ بروتس الابله الذي طرد التاركوينيين ـــ وكذلك اعمال انلاف كوران ملك آيرلندا . غير ان قصة هاملت كانت

موجودة قبل ساكسو بزمن طويل ، اذ ان ثمر ايدا يقتبس اغنيــة للشــاعر سنيبيورن ، وضعها في حوالي سنة ٩٨٠ ، وفيها اشارة عابرة الى (آملوذي) • وهذا لابد ان يكون هو (آملوذي) السابق ، لأن ذاك ، عند تظاهره بالجنون ، كان يخترع الاحاجي ، والاغنية تشير الى واحدة من احسن احاجيه ، فهو عند ساكسو يتحدث عن الرمل كجريش يطحنه البحر ، واغنية سنيبيورن تسمي البحر « صندوق جريش املوذي » •

وهنالك ، اضافة الى ساكسو ، شكل آخر للخرافة اقرب زمنا ، في (بطولات امباليس) الآيسلندية ، ويعود تاريخ اقدم مخطوطة باقية لهذه الى القرن السابع عشر •

وعلى ذلك ، فان مصادرنا عن (هاملت) ستكون : ـ١ـ مختلف الطبعات المعروفة لنا ، ـ٢ـ القصة كما جاءت عند ساكسو گراماتيكوس ، وفي (بطولات امباليس) ، و ـ٣ـ بعض الاختلافات الواردة في هذه البطولات • [1]

ـ ٢ ـ

والان الى المقارنة •

(١) الموقف العام • ان البطل في جميع الروايات ، شمالية واغريقية ، ابن لملك يقتله ويعتلي عرشه قريب له ــ ابن اخيه ، ايجستوس ، عند الاغريق ، والاخ الاصغر ، فينگ او كلوديوس ، عند الشماليين • زوجة الملك القتيل تتزوج القاتل • والبطل يعزم على الانتقام وينفذ عزمه مدفوعاً بارشاد من قوى خارقة •

عند شكسبير ، يموت البطل بعد تحقيق انتقامه ، ولكن يظهر ان هذا ابتداع منه ، اذ انه عند ساكسو ، وفي امباليس ، وعند الاغريق ، يرث المملكة • ولا يرد عند ساكسو ذكر لشبح ، ولربما يكون واجب الانتقام امرا طبيعيا •

ولكن في امباليس ثمة ملائكة ، وفي الرواية الانكليزية ثمة شبح ، وفي الاغريقية ، احلام ورؤى يتراءى فيها الاب القتيل ، وثمة كاهن •

(٢) فى جميع روايات القصة ثمة تحفظ في ذكر قتل الأم • عند ساكسو الام لا تقتل ، وعند شكسبير تقتل مصادفة لا تعمدا ، وفي امباليس تنجو من الاحتراق بمغادرتها القاعة المحترقه فى الوقت المناسب ، وفي احدى الروايات ترفض الام مغادرة القاعة ، فتحترق مع زوجها ، (٢) وفي الرواية الاغريقية تقتل عمدا ، غير ان فضاعة الجريمة تذهب بعقل البطل • سوف ندرس هذه الام فيما بعد بتفصيل اكثر •

(٣) البطل في كل الروايات يوشك على الاصابة بالجنون • ولهذا اهمية قصوى ، بل انه جوهري في كل شخصيته الدرامية • وذلك موجود في جميع الروايات ، مع بعض اختلاف في كل منها •

الجنون في مسرحية (هاملت) كاذب ، ولكني قد لا اجانب الصواب ان قلت ان في طبيعة البطل شيئاً يحمل المرء على التساؤل ، في الاقل ، عما اذا كان جنونه كاذباً حقا • واحسب التساؤل نفسه يصح بشأن آملوذي وامباليس •

في الاغريقية ، يأتي الجنون كنتيجة لقتل الام ، ولكن هنا ايضا نجد فى طبيعة البطل ذلك الشيء الذي يجعل من اليسير اصابته بالجنون • في (جوفورو) ، وقبل ارتكاب الجريمة ، لا نراه في حالة طبيعية ، فلغته غريبة ، تتكسر بين فكي بلاغتها المذهله انه يبدو كالمطارد • وفي مسرحيات اخرى،نراه بعد الجريمة لا يكاد يهذي • ولكنه ، مثل هاملت في حجرة امه ، يشاهد رؤى لا يشاهدها الآخرون :

لا تستطيعون رؤيتهم ، انا الذي ارى • (٣) •

وهو يستغرق فى مناجاة نفسه (٤) استغراقا ، وهو ، مثل هاملت ، عرضة لشكوك وترددات تكاد تصيبه بالشلل ، ثم تتركه لنوبات مسعورة • من ذلك

مثلا ، في (ايفيجنيا) ، اذ تنتابه فجأة رغبة في ان يطير ويتخلى عن مشروعه ، فيعيده قول بيلادس الى صوابه :

يا الهي ، الى اين اوصلتني ؟ ما هذه الاحبولة الجديدة ؟ —
ذبحت امي ، انتقمت
لابي بأمر منك . لقد طوّفت
في دنيا لا وطن لي فيها ، تطاردني انواع العذاب ...
... مازال امامنا متسع لنطير الى الوطن ،
فلنسرع الى السفينة ، قبل وقوع الاسوأ .
فيلاديس : على الطيران لا نجرؤ ، ايها الاخ ، فهو أمر ليس في طبيعتنا (٥) .

ومرة اخرى ، في (اليكترا) ، يخامره الشك فى ان يكون الآله الذي يأمره بالانتقام روحاً شريرة متنكرة :

ماذا لو ان شيطانا من الجحيم
متخفيا كمثل اله نطق بذاك الامر ؟

وهذا يذكرنا بكلمات هاملت :

الروح التي رأيتها
قد تكون هي الشيطان (٦)

وقبيل الازمة الفعلية ، يصاب بالرعب ويحاول النكوص ، يرد هذا في (جوفورو) ببيت او اثنين :

ما الذي استطيع ؟ أأجرؤ على ترك امي تعيش ؟ (٧) او بشكل آخر : « دعني اعف عن امي ! » . وهذا في (اليكترا) يشمل مشهدا كاملا ، حيث انه ينسى ما هو بصدده ، ولا يتذكر الا انه بخصوص امه . ومرة اخرى

يعلن ، بعد فوات الاوان وقتل الام ، انه لو عرف ابوه الميت كل شيء لما حرضه على عمل كهذا ، وعندئذ « كنت

سأركع ارضاً
واعلق اكليل صلواته حول لحيتي ، لكيلا آخذ بثأره [٨]» .

شكسبير يجعل من هذا حقيقة واقعة : فالشبح يلح على هاملت بألا يقتل كرترود :

لا تلوث عقلك ، ولا روحك بان تحمل
ضد امك شيئاً ابدا . [٩]

أهو كثير ان نقول ان ، كل كلام اورستس المتميز الغريب ، كل بيت منه ، كان يمكن ا نيكون كلام هاملت ، وان ايا منه لم يرد على لسان اي شخصية اخرى ، عدا الذين وقعوا مباشرة تحت نفوذ اورستس او هاملت ؟

والان ، ترى ماذا نجد في (البطولات) ؟ في كل من ساكسو وامباليس نجد تظاهرا بالجنون ، كليا أو جزئيا ، ولكنه يختلف حتى في طبيعته عما في بطل شكسبير . ان هاملت (البطولات) ليس متقن الصنع ، ولا حساساً هزت عقله تجربة مروّعة ، انه ابله ، ومهرج اضحوكة ، يعلوه القذر والرماد ، يكشر ويقلب شفتيه ويأكل بشراهة ، نجا من القتل لاعتباره اغبى من ان يكون خطرا . ان اسم املوذي نفسه يعني الأبله . وهذا الجانب جرى توكيده في امبالس اكثر ، ولكنه واضح عند ساكسو ايضا ، ويفسر لماذا قرن بطله بالابله بروتس . وهاملت ابله : على الرغم من ان بلاهته ظاهرية بعض الشيء تخفي خلفها مكرا لم يستبن امره .

(٤) الابله . ـــ انه لملفت للنظر ان شكسبير ، الذي اتى بالعجب العجاب في تناوله الامثل شبه الرمزي للابله الحقيقي ، قد استخرج اعظم بطل من ابطاله التراجيديين بتحويل شصية الابله . فلنقض بضع لحظات تنظر فيها

الى بقايا الابله القديم التي ظلت في البطل المتحول في التراجيديات • لقد قيل كثير عن لغة هاملت الحقيقية كثيرا ما تشبه لغة الابله الشكسبيري المألوف • من ذلك ، مثلا ، بولونيوس في المشـــهد الثاني من الفصل الثاني ، وقبيل التمثيل في المشــهد الثاني مـ نالفصل الثالث ، وبعده • ولكن ثمة عناصر اخرى مهمة ، غير تلك •

أ ــ تنكر الابله • ــ ان أملوذي وبروتس وهاملت شكسبير يتظاهرون بالجنون ، ولكن اورستس ليس كذلك ، ومع ذلك فان عنصر التنكر فيه قوي جدا ، انه دائم الخفاء لمشاعره ، وهو يفعل هــذا في (جــوفورو) ، و (اليكترا) سوفوكليس ، و (اليكترا) يوريبيدز ، و (ايفيجينيا في توريس) ويقص هو في مقطوعتين أخريين كيف انه ، في ظروف اخرى ، قد اضطر الى تنكير مشاعره :

لقد تعذبت صامتا واظهرت اني لا ارى[١٠] لقد تعذبت، آه تعذبت ،ولكن الامور دفعتني للتحمل [١١] • وهذا شبيه بهاملت شكسبير ، وكذلك يشبه هاملت (البطولات) الذي يضحك متعمدا متظاهرا بالبلاهة لدى رؤية اخيه مشنوقاً •

ومرة اخرى ، يبدو انه ملمح ملفت للنظر في اورستس ان يكون حاضرا متنكرا ، خاصة عند افتراض انه ميت ، ثم ان يكشف عن نفسه في بعض المواقف الحرجة بصورة مفاجئة • انه جدير بالتحية بهذه الكلمات « الشــبح غــير المنتظر ! » [١٢] • انه حاضر بهذا التنكر في (جوفورو) ، وفي (اليكترا) سوفوكليس ، وفي (اليكترا) يوريبيدز ، وفي (ايفيجينيا في توريس) ، وهو في حالة تقريباً يفترض ان يكون ميتاً • ف (جــوفــورو) وفي (اليكتــرا) سوفوكليس يتقدم حاملا جرة الدفن التي يفترض ان تحتوي على رماد جثته ، وفي ايفيجينيا يقتحم الاحتفال المقام لدفنه •

ليس في التراجيديا الاغريقية شخصية تسلك هذا السلوك الخارق • ولكن املوذي عند ساكسو يسلك السلوك نفسه • فعندما يذهب هذا الى انكلترا ، يكون المفروض انه ميت ، والاحتفال بدفنه آخذ مجراه ، واذا به يمشي بين الحضور « فذهل الناس مذعورين » (١٣) •

لا شك ان في (هاملت) بقايا من هذا الدافع مخففة كثيرا • ففي المشهد الثاني من الفصل الخامس ، مشهد حفار القبور ، نجد هاملت حاضرا متنكرا ، بينما كان حفار القبور والناس يحسبونه في انكلترا ، وكان الملك وحاشيته يعتقدون انه ميت ، كما هي الحال عند ساكسو ، ثم يأتي الاحتفال بالدفن — لادفنه ، بل دفن اوفيليا ، فيبقى مختفياً بعض الوقت ، ثم يندفع خارجاً ، كاشفاً عن نفسه : « ها أنذا ، هاملت الدنماركي ! » تبدو الكلمات كأنها صدى صرخة تختص بالتراجيـديات الاغريقيـة : « ها أنذا ، اورسـتس ، ابن اكاممنون ! » (١٤) • وهذا ما يذكر ايضاً بهـاملت ما قبـل شـكسـبير في (هجائيات) ديكر ، ١٦٠٢ : اسـمي هاملت ! انتقام ! » • ولعـل هـذه المشاهد الميلودرامية كانت ابرز في التقاليد قبل شكسبير •

ب — قذارة الابله • — ان الدافع للتنكر هذا قد ابعدنا عن الابلة ، برغم ارتباطه الشديد به • ان العنصر الغريب الأخر في الأبله هو قذارته ورثاثة ملابسه • يقول ساكسو ان املوذي « ظل دائماً في بيت امه ، اشد ما يكون كسلا وقذارة ، يرتمي على الارض ، يحثو التراب على ملابسه »(١٥) امبالس كان اسوأ ، ويكفي القول بأنه كان ينام في حجرة امه « تنبعث منه روائح القذارة والتراب » (١٦) • يذكرنا هذا باوفيليا اذ تصف دخول هاملت الى حجرتها :

صداره مفكك الزرار ، حاسر الرأس ، جواربه ملوثه ،
ودون رباط ، نازلـة حتى الكـاحـل ، مصـفرا
كقميصه ... (١٧)

كذلك اورستس ، في بداية المسرحية التي تحمل اسمه ، اذ هو مع اخته ، شاحب كالموتى ، يعلو الزبد شفتيه ، والدموع فى عينيه ، بشعره الاغبر بالقذارة ، « فظهر كحيوان وحشي لطول بعده عن الاغتسال . » وتخاطبه اخته « يا للشعر الاشعث ، يا للوجه المهزول .. »[١٨] . وفي (اليكترا) يحسبونه من قطاع الطرق [١٩] ، مما يدل على فقدانه النظافة وترتيب الهندام . وفي (ايفيجنيا) نسمع عن خروج الزبد من فمه ، وعن تلويه على الارض [٢٠]. صحيح ان اورستس، في كلتا المسرحيتين ، تحوطه ريح من الامارة وكرم المحتد ، ولكن هكذا كان هاملت ايضا ، مهما تكن حالة جواربه .

ج ـ فظاظة كلام الابله . ـ فضلا عن قذارة الابله وتكلمه بالالغاز ، فقد كان مهيناً خشنا في لغته . هذه الحالة ظاهرة الى حد ما في ساكسو ، على الرغم من ان الراهب يلطف كثيرا من كلمات املوذي . وهي اوضح فى امبالس . ان لغة هذا البطل غاضبة عادة ، وعلى الاخص في مخاطبته المرأة . ولا شك ان صفة الغضب هذه قد انحدرت الى هاملت ، حيث اريد لها ان تبدو كعرض مرضي . ان الصور المتمردة تتقمصه تقمصا ، وهو يسلك

كالمومس ، يفرغ ما بقلبه في كلمات ويمضي لا عنا ، كالمرأة العاهر ،

ثم ساخط على نفسه لذاك .

د ـ الابله والمرأة . ـ ان الاسلوب الاغريقي العام في التراجيديا لا يسمح بالفظاظه فى اللغة ، فبذلك يفقد اورستس سمعته تلك ، الا ان اثرا منها ربما يكون باقيا . كل من اورستس وهاملت قد اعتاد على التعبير العنيف عن آراء لاذعة حول المرأة [٢١] . فمسرحية (اورستس) تعج بما يوازي حالات الاهتياج عند هاملت ، كما في مشهد « فلتدخلي دير الراهبات » [٢٢] . والبطل تطارده « ابغض النساء اليه » . كل النسوة يرون قتل لزواجهن ، وما المسألة الا مسألة وقت ، ثم يهرعن بدموعهن الى ابنائهن ، فيكشفن عن

صدورهن يبكين طلبا للعطف . ولعلنا نضيف الى هذه خطابه الشهير حيث ينكر كل انتساب الى امه [٢٣] ، وذلك البيت المجنون من الشعر ، حيث يقول انه لن يتعب من قتل النسوة الشريرات [٢٤] .

كلا البطلين يميلان ايضا — اذا جاز لي هذا التعبير — الى ان يستأسدا على كل امرأة ينفردان بها . فاملوذي في ساكسو يعامل اخته المتبناة بخشونة — على الرغم من عدم وضوح العبارة — ويتفوه بكلمات تعنيف قاسية للمملكة (وهذا المشهد يقتبسه شكسبير) . اما امبالس فكذلك سيء السلوك كعادته . وهاملت فظ مع اوفيليا ، ويرمي الملكة « بقوارص الكلم » . ولكنه لا يلتقي امرأة اخرى واورستس قاس مع ايفيجنيا [٢٥] ، ويشهر سيفه فى وجه اليكترا في احدى المسرحيات ، ويعتبرها شيطانة في اخرى [٢٦] ، ويمسك بخنجره على رقبة هرميوني حتى يغشى عليها [٢٧] ، يتهم كلايتمنسترا ويتوعدها ثم يقتلها ، ويشرع في قتل هيلين . ليس الكثير من الابطال التراجيديين بهذا العداء المتطرف للمرأة .

احسب ان كل ما ذكرناه عناصر ذات جذور عميقة في طبيعة البطل كشخصية مسرحية . ولسوف اضيف نقاط تشابه اضعف واقرب الى ان تكون خارجية :

١ — يكون البطل ، في كلا التقليدين ، بعيدا عن الوطن عند بدء الدرامة الرئيسية ، فاورستس يكون في فوسيس ، وهاملت في ويتنبرك . ان لهذه النقطة شيئاً من الاهمية ، كما سنرى فيما بعد .

٢ — ان البطل في كلا التقليدين — والغريب انه في كليهما — يركب البحر ، ويقع في اسر اعداء ينوون قتله ، ولكنه ينجو . وكما ان هاملت ينجو نجاتين ، الاولى من رسالة الملك الخيانية ، ثم من القراصنة ، كذلك اورستس ، اذ ينجو ، في (ايفيجنيا) ، من التوريين الذين يمسكون به على الساحل ، وثانية

من مطاردي السفينة • وامبالس يمر بمغامرات مماثلة في البحر ، ويبدو ان لاصلهما ، املوذي ، بعض ارتباط بالبحر ايضا ، فقد كان البحر مخزن جريشه ، ودفة السفينة خنجره [٢٨] •

٣ ــ واغرب من ذلك واعجب هو النقطة التالية التي تقع في ساكسو ، وفى امبالس ، وعند الاغريق ، ولكنها لاتقع عند شكسبير • فقد لاحظنا ان للبطل علاقة كبيرة بالموت وبالقبور والاشباح وباحتفالات الدفن • في احدى قصص (البطولات) ينتصر البطل في معركة عظيمة ، بعد هزيمة اولية ، بخدعة فضيعة • فهو يأخذ موتاه ــ او الموتى والمجروحين ــ ويوثقهم منتصبين باعمدة وصخور ، بحيث انه عندما يعاود مطاردوه الكرة ، يجدون انفسهم يواجهون جيشاً من الاموات يقف في وجوههم ، فيهربون مرعوبين • في (اليكترا) نجد اورستس يتضرع الى ابيه :

بنطاق من جيوشك الميتة ساهرة ، ساهرة [٢٩] • او بكل صراحة « تعال ومعك كل ميت كمحارب • » لا يسمع المرء الا ان يعتقد هنا بوجود شيء من التأثير المباشر ــ مع سوء فهم ، طبعاً • غير ان التشابه قد يكون مجرد مصادفة •

٤ ــ لست اريد ان اقول باهمية كبيرة للمصادفة بشأن الافعى • تحلم كلا يتمنبسترا بأنها قد انجبت بأفعى تلسع صدرها • واذ يسمع اورستس بالحلم يعتبره فألا سيئاً ، فهو الذي سيكون الافعى • وفي اللحظة الاخيرة تتعرف عليه كلا يتمنسترا كافعى : يا الهي ،

هي ذي الافعى التي ولدت وارضعت • وهذا يذكرنا بكلمات الشبح :

الافعى التي لسعت حياة ابيك تلبس الأن تاجه [٣٠] •

مهما يكن ، فالافاعي كثيرة عند شكسبير ، اما في قصص (البطولات) فلم اعثر على اثر لهذه الافعى •

٥ـ كذلك لا اولى عنية كبيرة الى كون كلا هاملت واورستس تواتيهما فرصة الامساك بعدويهما ، ولكنهما يرجئآن قتلهما لكي يعد اليهما ميتة اشنع فيما بعد . ولهذا اهميته فى (هاملت) :

ينبغي لي ان افعلها الأن بدقة ، انه الان يتضرع [٣١] ، غير ان هذا يحدث عارضاً في (اليكترا) سوفوكليس [٣٢] ، ولعله يرجع الى قاعدة اغريقية في عدم استخدام العنف على المسرح . كذلك لا اجد اهمية كبيرة في ان يكون للبطل في كلا التقليدين مشهد يستمع فيه الى تفاصيل مقتل ابيه ، وينفجر في حزن لا يسيطر عليه [٣٣] ، اذ ان مشهدا كهذا لازم في كلتا الحالتين .

فلنتتبع الان اثر هذا الاب بعض الوقت . ولعله كان بالطبع محارباً عظيما ، فقد « ذبح الالاف في طراوادة » و « اهلك البولاك المتزلجين على الجليد » . وانها لمنقصة ان يكون لرجل كهذا ابن بهذا الضعف في بنيته « بلغ الذروة في احلامه » . يتهيب سفك الدماء [٣٤] . لقد جعل من هذا الاب مثالا واخفيت عليه العظمة ، وان لم يخل من عيوب الرجال ، ولكنه « كان رجلا على وجه الاجمال » كان « ملك الملوك » [٣٥] . وثمة مقارنة معقودة بينه وبين الذي خلفه على العرش :

كان أيسر ان تكون صادقا . ملكا كنت ، لا اضعف ،
ولا من اي شيء ادنى من ايچسثوس . ذلك الذي انتخبه
اليونان فوق كل الملوك [٣٦] .

ولنا ان نستمر : « لاحظ هذه الصورة ولاحظ تلك . »

ولنا ان نلاحظ ايضا ان خلفه ، بالاضافة الى الشرور الضرورية ، او المرغوب فيها في الاقل ، في كلتا الحالتين ، متهم بالسكر [٣٧] ، وهو ما يبدو بعيد العلاقة وغير مألوف .

والنقطة الاخيرة والاهم ، وواحدة من افظع الامور عن مصرع الاب في

كلا التقليدين هو انه يموت دون ان تقام له المراسيم الدينية اللائقة . في التراجيديات الاغريقية غياب مراسيم الدفن الدينية يكاد يكون هو بؤرة الرعب في القصة كلها ، وحيثما يرد ذكره يعد شيئاً لا يطاق ويودي الى الجنون . انه يحطم اورستس . من الامثلة الجيدة على ذلك هو المشهد في (جوفورو) ، حيث يركع اورستس واليكترا عند قبر ابيهما ، موقظين الاموات ، وقد استبدت بهما العاطفة الى حد القتل :

اليكترا :

آه ، ايتها القاسية ، امي عدوتي ! لقد دفنتيه كما يدفن
الاعداء : مليكك ، وبلا شعب ! وبلا مراسيم دفن !
زوجك ، وبلا دمعة !

اورستس :

كل شيء ، انك تذكرين كل شيء مهين ، ويل لي ! انها ،
على تلك الاهانة ، سوف تدفع العقاب : فبمشيئة الالهة ،
وبارادة يدي : آه ، فلأذبحنها ، ثم فلأمت !

انه الان متهيء ليسمع عن الهول الاخير :

قائد الجوقة : لقد مثلوا بجثته لسحق روحه ! هاك الخبر ، ولتعلم كل شيء ...

ويستحيل المشهد الى مشهد مجنون (٣٨) .

ان الجو مختلف في الانكليزية اختلافاً بينا ، غير ان غياب مراسيم الدفن الدينية يبقى ، ويستبقي معه فزعاً غريبا :

مهجور حتى في عنفوان خطيئتي ، حرمت القربان ، والامال ،
والزيت المقدس .

فلنلتفت الى الشخوص الاخرى : في كلا التقليدين الدراميين للبطل صديق ثقة مخلص ، يصل كذلك من فوسيس او ويتنبرك ، ويقدم له النصح حول انتقامه . وعندما يتهدد البطل الموت يتمنى هذا الصديق الموت ايضا ، ولكن البطل يمنعه ، ويطلب اليه « ان يغيب عن السعادة فترة » [٣٩] . هذا الموضوع في الاغريقية اكثر اسهاباً منه في الانكليزية .

كذلك الصداقة بين اورستس وپيلادس، وهي بالطبع أوثق مما بين هاملت وهوراشيو ، اذ كانت الصداقة النامية تلعب دائماً دورا اكبر في العصـــور القديمة . غير ان في كلمات هاملت قوة :

أرني ذلك الرجل الذي ليس عبد عاطفته ، لاضعه في حشاشة قلبي ، اجل ، في اعماق قلبي ، حيث انت الان [٤٠] .

في قصص (البطولات) لا اثر لاي من پيلادس او هواراشيو ، سوى ان هناك اخاً لهاملت ، اكبر منه احياناً ، او تأما له احيانا اخرى . وفي بعض الروايات ، كالتي جاءت في قصص هلجي ورور ، هنالك منتقمان اثنان ، احدهما مجنون ، او كالمجنون .

ثم تأتي نقطة غريبة . ففي النظرة الاولى يبدو كأن كل بواعث اليكترا مفقودة في المسرحية الحديثة ، وكل بواعث اوفيليا ــ بولونيوس مفقودة في المسرحية القديمة ، ولكني مع ذلك لست واثقاً .

في كل المسرحيات القديمة لاورستس علاقة وثقى بشخصين غريبين من الناس ــ فتاة شابة وشيخ هرم ؛ هما اخته اليكترا وصديقها المخلص الوحيد ، شيخ ثقة من خدم الملك الميت ، والذي انقذ حياة اورستس في طفولته . عنه يوريبيدز هذا الشيخ متعود على مخاطبة اليكترا ؛ « بنيتي » ــ لا « طفلتي » بل « ابنتي » ، بينما هي بالمقابل تتحاشى كليا مناداته «ابي» ، لان ذلك عندهم اسم مقدس ولا يمكن ان تستهين به . ولكنها في سوفوكليس تقول مؤكدة :

تحية ، يا ابي . لكأنني فيك ارى ابي [٤٢] .

واذا ما استجدينا السؤال عن هاتين الشخصيتين في المسرحية الاليزابثية ، سنجد انهما قد تحولتا : الاخت هنا هي العشيقة ، اوليفيا ، وخادم الملك الهرم كما هو ـ وليس غير هذا الوصف ما نصف به بولونيوس اوكورامبس ـ والكنه هنا والد اوليفيا الحقيقي . ثم ان علاقة كليهما بالبطل مختلفة .

هذا التعبير اوضح اذا نظرنا في (البطولات) ، حيث الفتاة الشابة ليست شقيقة ، بل اختا متبناة ، وهي مثل اليكترا تعين ألموذي ، وهي مثل اوفيليا حبيبته . والشيخ خادم الملك ليس اباها ـ كما هو عند الاغريق ، ولكن التشابه يقف عند هذا الحد ، اذ هو يتجسس على ألموذي في حجرة امه ، فيقتل عقاباً له ، كما في الانكليزية .

ثم لنا ان نلاحظ ايضا انه في جميع مسرحيات اليكترا نحس بشعور غريب من رؤية اورستس الاولى لاخته ، اثناء اشتراكها في موكب الدفن ، او وحدها في ثياب الحداد [٤٣] . انه يظنها عبدة ، فيصرخ : «أيمكن ان تكون هذه اليكترا التعسة ؟ » . ان شعورا اقوى من ذاك ينتابنا في (هاملت) [٤٤] ، عندما يكتشف هاملت ـ وهو يرى موكب دفن مجهولا يقترب ـ شخصية الميت ، فيصرخ رعباً : « ماذا ، اوفيليا الجميلة ؟ » .

واخيرا ، ثمة شيء غريب في التقليد الشمالي ـ سأتناول التقليد الاغريقي فيما بعد ـ عن ام البطل . والامر باختصار هكذا : انها تتزوج قاتل زوجها الاول ، وهي متورطة في ذلك بشكل ما ، غير ان التقاليد تحافظ غريزيا على العطف عليها . في (هاملت) التي عندنا ، تصيبها الدهشة لدى سماعها بمقتل زوجها الاول ، ولكن المرء يظل يرتاب في كونها صادقة مع نفسها حقاً . انها لا تعرف ان كلوديوس قد دس له السم ، ولكن ذلك يعود الى انها ترفض بعناد ان تربط بين الاشياء التي تعرفها فعلا والتي تشير الى النتيجة . على كل حال ،

فعلى الرغم من انها لا تشي بهاملت ، فانها تلزم كلوديوس وتشاركه في مصيره • في الملف الاول تكون براءتها من الجريمة اوضح ، وعندما تسمع بها تبدل موقفها وتحمي هاملت ، وتتعامل مع هوراشيو بثقة • ولكن موقفها في ساكسو لا يقل غموضاً عما في (هاملت) المتأخرة ، فهي تعطف على أملوذي ولا تشي به ، وان لم تنقلب ضد فنگ •

ان زوجة تحب زوجها وتلد منه اطفالا ، ثم تتزوج قاتله وتحبه بمثل ما كانت تحب الاول ، ويصدر كل ذلك عنها في سلوك انفعالي طبيعي : ان هذا لشيء غير مألوف •

وتزداد دهشة المرء قليلا بملاحظته ان هرموترود ، زوجة أملوذي في ساكسو ، تسلك مثل سلوك امه ، فهي ، بعد مصرع أملوذي ، تتزوج قاتله ، ويگليك • هنالك ايضا ملك آيرلندي يشتبك ذكره في التاريخ بقصة هاملت • اسمه انلاف گوران • زوجته ، كورمفليث ، تقوم بالدور نفسه ، مما يحمل المؤرخ على التعليق عليه • فبعد هزيمة انلاف في تارا ، تتزوج زوجته المنتصر عليه ، مالاجي ،وعند هزيمة مالاجي ، تتزوج المنتصر عليه ، بريان • سنلاحظ فيما بعد ضريبة لهذه الامرأة المبهمة عند الاغريق • ولكننا لابد ان نعترف في هذه العجالة انها تختلف كثيرا عن كلايتمنسترا في التراجيديا الاغريقية ، التي درست دوافعها دراسة مفصلة والتي تكره زوجها علانية وتقتله غير ان في هومر اثرا من كلايتمنسترا اقل من تلك عاطفة •

ـ ٣ ـ

ارجو ألا اكون قد خلقت قضية مصطنعة او فرضت الحقائق التي اوردتها فرضاً • اظن ان من المتفق عليه ان نقاط التشابه ، وبعضها جوهري وبعضها سطحي ، بين هذين البطلين التراجيديين نقاط خارقة للعادة ، ومما يزيد هذا تبايناً هو حقيقة كون هاملت واورستس من اعظم او من اشهر الابطـال في تراجيديات عصرين عظيمين •

تقع اوجه الشبه هذه في قسمين • فهناك اولا التشابه الكبير في الموقف بين ما يمكن ان نسميه اصل (البطولات) في كلا الجانبين : اي القصة العامة لكل من اورستس وهاملت • وثانيا هنالك امر ملفت للنظر اكثر ، فعندما صيغت قصص البطولات هذه في تراجيديات مستقلة تماما وعلى نهج مختلف ايضا ، على ايدي كبار الدراميين الاغريق والانكليز ، فان معظم اوجه الشبه القديمة لا تبقى فحسب . بل تظهر وجوه شبه اخرى جديدة • فكل من اسكيلوس ويوريبيدز وشكسبير متشابهون في وجوه معينة ليست موجودة في ساكسو ، ولا في امبالس ، ولا في الملحمة الاغريقية • فجنون البطل . مثلا ، عند شكسبير شبيه بجنون البطل عند يوريبيدز ، ولكنه مختلف كل الاختلاف عما عند ساكسو او امبالس •

ترى ما هو الرابط ؟ يبدو ان جميع النقاد متفقون على ان شكسبير لم يطلع على تلك التراجيديات الاغريقية اطلاعاً مباشرا • واذا ما قال احد بأنه فعل ، فثمة عدد من الملاحظات تجعل هذه الفرضية مهزوزة • هنا لك ، بالطبع ، احتمال ان يكون اصدقاء شكسبير الجامعيين ممن يعرفون الاغريقية قد اطلعوه في احاديثهم على قصص مختلفة في المسرح الاغريقي او مشاهدمنها او المؤثرات فيها • تنوه الانسة سينس باسم مارستون ، وترى انه كان يقلد الاغريق بوعي منه — من ذلك مثلا الحصول على تأثير خاص من غياب طقوس الدفن — فلعله كان ذا تأثير كبير في شكسبير • وهذا خط في البحث مهم جدا ، الا ان تفسيرا كهذا لا يقربنا كثيرا الى شكسبير ، ولا هو ينفعنا مع ساكسو •

و لاهو قلد سينيكا تقليدا غير مباشر ، فاورستس لا يظهر الا مرة واحدة عند سينيكا ، وهو في هذا الظهور طفل لا يعرف الكلام [٤٥] • ثم انه . على كل حال ، من غير المحتمل ان يكون ساكسو قد اطلع على سينيكا •

أفهل ترانا واجدين في المرتزقة الاسكندنافيين في البلاط البيزنطي اي عون ؟ او ، بأسهل من ذلك ، أنجد ذاك العون من احتلال الرومان بريطانيا ؟

فكلتا هاتين القناتين كانتا جديرتين بفتح مجال الاتصال بين الشمال والبحر الابيض المتوسط ، ليكتشف الشماليون عالم القصة الكلاسيكية الغني • الا ان ايا من التفسيرين ليس مناسباً • انه قد يكون جسرا بين اورستس وأملوذي التقليديين ، ولكن هذين ليسا بحاجة ماسة الى اي جسر • انه لا يمدنا بالجسر حيث تكون اليه حاجة ، بين اورستس في التراجيديا وهاملت شكسبير •

ان ما دون من التاريخ لا يدل على وجود أي دليل على المحاكاة ، مباشرة او غير مباشرة • أفهل نحن قد القي بنا ، اذن ، في فرضية اوسع وابسط ، وان تكن مرعبة بعض الشيء ، بأن ميدان التراجيديا بطبيعته من الضيق والمحدودية بحيث لا مندوحة من تلك المتشابهات ؟ ان هناك مواقف وقصصا وشخصيات ــ وباختصار مواضيع ــ هي بطبيعتها تراجيدية ، وهي مواضيع قليلة عددا ، وعلى ذلك فان شاعرين ، او مجموعتين من الشعراء ، يحاولان العثور على مواضيع تراجيدية ، او يختلقونها ، لابد ان يقعا على الطريق نفسه • اظن ان في هذا شيئاً من وجه صواب ، وسوف استفيد من شيء يشبهه فيما بعد • ولكني لا ارى ذلك كافيا بحد ذاته لتفسير امور على هذا القدر من التشابه ، من حيث التفاصيل ومن حيث الاسس ، كالذي نلاحظه فيما نحن بصدده • انني يداخلني شعور ، كلما نظرت الى هذين التقليدين ، بوجود ما يربط بينهما في مكان ما •

لا شي من هذا في نطاق مدوناتنا التاريخية ، أفهل تراه خارجه ؟ ليس ثمة رابط بين الدرامات ، ولا فيما بين قصص (البطولات) مباشرة • ولكن أثمة علاقة اصيلة بين الاساطير ، او الطقوس الدينية البدائية ، التي تعتمد عليها الدرامات اساساً ؟ وهل يمكن ان يرجع التشابه بين يوريبيدز وشكسبير ، بالتحليل النهائي ، الى الاسلوب الطبيعي الذي يتبعه كتاب المسرحيات من ذوي

العبقريات الخاصة في استخراج الاحتمالات الدرامية الكامنة في تلك البذرة الاولى ؟ اذا كان الامر كذلك ، فانه سيقودنا الى بعض الأستنتاجات الماتعة .

فاولا ، أيمكننا ان نكتشف الاسطورة الاصلية التي نمت منها قصص اورستس الاغريقية (انا لا انكر احتمال وجود العنصر التاريخي ايضا ، فاذا كان هناك ثمة تاريخ ، فهو حتماً قد امتزج بالاسطورة) . ان (البطولات) تحتوي على قسمين :

(١) اگا ممنون ، « ملك الناس » ، يخلع عن العرش ويقتل على يد قريب شاب هو اجيسثوس المنفي ، وبعون من الملكة . (٢) خليفته الذي يركبه الخوف بدوره ، يسعى للقضاء على الوريث التالي للعرش ، اورستس ، الذي يعود الى الوطن سرا ، ويقوم بقتله وقتل الملكة معه ، بمساعدة ملكة شابة هي اليكترا .

هذه القصة تتخذ مكانها المناسب في مجموعة مرموقة من الخرافات عند الاغريق وقبلهم . فلنستعد ذكر ملوك العالم البدائيين الذين ذكرهم (هيسيد).

هناك اولا اورانوس وزوجته گايا . عاش اورانوس في خوف من اطفاله ، « فيبتلعهم » الى ان قام ابنه زوس وطرده بمعونة الملكة الام ، ريا .

ثم ، ثالثا ــ ولكن القصة لا يمكن ان تستمر . لأن زوس ما يزال يحكم ولايمكن ان يكون قد طرد ، ولو انه كاد . كان على وشك الزواج بعروس البحر ، ثيتس ، عندما حذره بروميثيوس بأنه ان تزوجها فسيكون ابنه منها اعظم منه ويطرده من السماء . وعلى الرغم من عظم حبي لثيتس ، فاني لا اشك في انها كانت ستعين ابنها في مسلكه الاجرامي .

في الحالات المذكورة يكون المغتصب ابن الملك والملكة السابقين . وعلى ذلك ، فان الملكة الام لا تتزوج المغتصب برغم مساعدتها له ، ولكنها تتزوجه اذا كان مجرد قريب شاب . الا ان هناك واحدة من قصص (البطولات) العظيمة نجد فيها حكاية زواج الام وابن باقية ، دون حذف ولا تهذيب . في

ثيبة يعرف الملك لايوس وزوجته جاكوستا ان ابنهما سيخلع اباه عن العرش ويقتله ، فيأمر لايوس بقتل الابن ، ولكن الملكة الام تنقذه ، وبعد ان يقتل ابيه ويخلعه عن العرش ، يتزوجها • ولكنها بعد ذلك تقتل او تخلع عن العرش معه ، مثل كلايتمنسترا مع ايجسثوس ، وكرترود مع كلوديوس •

من الواضح ان هناك عنصرا مشتركاً في كل هذه القصص ، ولا شك ان القارىء قد ادركه • انه القصة الطقسية العالمية التي يمكن ان نسميها ملوك الغصن الذهبي • تلك القصة ، كما حاولت ايرادها من قبل ، هي المفهوم الاساس الذي يؤلف القاعدة في مسرحية (المقنعين) التقليدية التي ، وا ن تكن قد احتقرت وابتذلت ، فهي لم تمت بعد فى بلدان شمال اوربا ، وهي كامنة في جذور جزء كبير من جميع ديانات البشر •

لا ارى ضرورة للاسهاب في شرح ملوك النبات او ملوك السنة • غير ان هناك نقطتين لابد من تذكرهما لتجنب الارتباك فيما بعد• الأولى ، وجود طريقتين للحساب : فأنت تحسب بالمواسم أو أنصاف السنة ، بالصيف وبالشتاء ، أو تحسب بالسنين كاملة كوحدة حساب • فبالحساب الاول ، يقوم (الشتاء) بقتل ملك الصيف او روح النبات ، ليبعث من بين الاموات في الربيع • وبالحساب الثاني يأتي ملك السنة اولا كشتاء قاتل ، يتزوج الملكة ، يزداد فخرا وجلالا ، ثم يذبحه المنتقم لسلفه • هاتان الطريقتان تسببان بعض الارتباك في الاساطير ، مثلما تسببانه في معظم اشكال مسرحية (المقنعين) •

والنقطة الثانية التي لابد من تذكرها هي ان هذا الموت والانتقام كان يجري في الواقع عند اسلافنا الاقدمين بسفك الدماء ، فالملك المقدس كان فعلا « يقتل القاتل » ، وكان هو ايضا مقدرا له ان يقتل • والملكة اما ان تكون من نصيب قاتل زوجها ، او ان تقتل معه • ان اسطورة تصبغ بالدم القاني الصفحات الاولى من تاريخ البشر ليست اسطورة واهنة ولا هي من باب المجاز • ان حاجة الانسان الملحة الى الطعام هي التي تنقذه من الموت جوعاً ، وان ذكرياته الدفينة

عن انهار الدم المسفوح ، رضي بها ام لم يرض ، هي التي ابقته حيا . ان هذا موضوع اقترح على القارىء ان يرجع بشأنه الى شروح (الغصن الذهبي) وما اجرته عليها من التحسين الدكتورة جين هاريسون في (ثيميس) .

وهكذا يأخذ اورستس ، المجنون وقاتل الملك ، مكانه الى جانب بروتس الابله الذي طرد التاركيين ، وأملوذي الأبله الذي احرق الملك فينك فى عيد الشتاء . قبل سنوات ، استطاع العالم العظيم المختص بالحضارة الاغريقية ، هرمان ازنر ، ان يشخص اورستس ، بدلائل اخرى مختلفة ، بكونه احد آلهة الشتاء قاتل الصيف [٤٦] . انه انسان الجبال البـاردة الذي يقتـل سـنوياً نيوپتولموس الاحمر في دلفي ، انه حليف الموت والاموات ، يأتي على حين غرة في الظلام . انه مجنون هائج ، مثل آله الشتاء ، مايما كتيس ، وعواطف تشرين . ويظهر من الطقوس الاثينية انهم كانوا يحركون له رداء في اواخر الخريف ، خشية ان يشعر بالبرد [٤٧] ، فهو بذلك يختلف عن الابطال اللامعين الذين قتلوا تنانين الظلام ، وهو يجد زميلا له في (الابله المتهور) ــ ألنا ان نقول أملوذي الابله ؟ ــ في عدد من مسرحيات (المقنعين) ، ويكون هو قاتل (الملك المبتهج) .

هذا كله حسن بشأن اورستس ، ولكن أيمكن ان نقول الذي قلناه عن هاملت ــ أملوذي ايضا ؟ أيمكن ادخاله الى رحاب اسطورة ، تلك الاسطورة التي نجدها عند الاغريق ؟ هنا اكون بعيدا عن ميداني المألوف ، وعلي ان انحدث بحذر وتحت توجيه من هم خير مني . ولكن الذي شك فيه ، حتى في نظر تمحيصاتي القاصرة للمادة ، هو ان اشكال الاسطورة ونوع المفاهيم الدينية البدائية التي نجدها فى اسكندنافيا هي نفسها التي نجدها في البلدان الارية الاخرى .

هنالك عدد من الزوجات في قصص بطولات انكلينا يبدو انهن من طراز كايا ــ ريا ــ كلايتمنسترا ــ جاكوستا . فمثلا ، يتزوج الملك فانلادي

من دريفنا الفنلندية ، التي تقتله بالاشتراك مع ابنهما ڤيسبر الذي يعتلي العرش• (ارتكبت الجريمة بطريق السحر ، ولكن ما من محكمة كانت ستبرىء ڤيسبر)

تزوج ڤيسبر بدوره ابنة أودي الثرية ، ولكنه ، مثل اكاممنون ، لم يكن وفيا لزوجته ، فتركته هذه وارسلت ابنيها ليكلماه وليقوما ، بموجب الطقوس اللائقة ، بحرقه في بيته ــ كما قام هاملت (البطولات) بحرق الملك فينگ ، بمثل ما كان القرويون الشماليون يحرقون (السنة القديمة) في احتفالاتهم •

هنا لك ايضا اثار واضحة لملوك قتلوا كقرابين وخلفهم قتلتهم • ان معظم ملوك انكلينا يموتون بطريق القربان • فواحد يعترف بأنه يضحى به لتفادي القحط ، وآخر يقتله ثور القربان ، وآخر يسقط عن فرسه في احد المعابد ويموت ، وآخر ــ مثل اورانوس وكرونوس وغيرهما من أكلة الاطفال ــ يضحي بواحد من ابنائه في كل موسم لكي يطيل في عمره هو • انما انا اذكر هذه الحالات لادل على ان افكارا كهذه كانت سائدة على الظاهر فى المجتمع الاسكندنافي كما كانت سائدة في اماكن اخرى • ولكن الامر قد تمسك به ساكسو نفسه تمسكا محكما • فهو يقص علينا حكاية اول ، ملك المتسولين ، الذي يدخل مع احد الخدم متنكرا في زي امرأة الى قصر الملك ثور ، حيث يرحبون به كملك ، ساخرين ، ثم يقتل الملك ثور ويستولي على العرش • انه يؤكد لنا ، في قصة عن السلافيين انه « بموجب القانون العام عند القدامى كان اعتلاء العرش من حق الذي يقتل الملك • » (٤٨)

لذلك ، عندما نجد ان هاملت (البطولات) يشبه اورستس هذا الشبه الكبير ، وعندما نجد انه هو (الابله المهتاج) وقاتل الملوك ، وعندما نجد ، على الاخص ، هذا الدور الغريب عن زواج الملكات بقتلة ازواجهن ــ هذا اذا لم يساعدنهم في ذلك ــ تلعبه ايضا ام هاملت ، سواء كان اسمها كيروثا ، او كرترود ، او أمبا ، وتلعبه كذلك ام أملوذي وام امبالس ، وامهات مختلف الهاملتين ، مثل هلجي ورور ، وتلعبه زوجة هاملت ، وزوجة ائلاف كوران الذي

يشبه هاملت بعض شبه ، فاننا لا يسعنا الا ان نستنتج استنتاجاً شبيها بما نستنتجه بطبيعة الحال من قصة اغريقية . ان هاملت اكثر حضورا في هذا الجو الشبيه بجو كلايتمنسترا من اية شخصية اخرى اعرفها خارج (هيسيد) . والمرء لا يستطيع الا ان يخطر له اوديب وجاكوستا بملاحظته الحقيقة التي قد لا تكون مهمة بحد ذاتها في القصة ، ولكنها موجودة عند ساكسو وفي قصص (البطولات) ، وهي نوم أملوذي في حجرة امه [٤٩] .

ثمة شيء غريب نلاحظه في طريقة معالجة (البطولات) للملكة ـ الام القديمة ، تلك المرأة التي تقف على شفا الزنا ، شفا السفاح بالمحارم ، شفا القتل ، ومع ذلك فان معظم القصص تعاملها من مركز الامومة وتراها شخصية جديرة بالعطف . كلايتمنسترا هي المستثناة ، ولعل كورفليث ايضا . ولكن گايا وريا وحتى جاكوستا ينظر اليهن بعطف النظر الى الامومة ، وكذلك هي كيروثا زوجة ارفانديل وام أمليث ، وكذلك هي أميا ، ام امبالس [٥٠] ، كذلك هي كروا ، زوجة ارفانديل عادة والتي قد تكون هي نفسها كيروثا . يقول البروفسور ريدبرك : « كانت كروا شخصية عطوفة مغرمة بافراد عائلتها » . وتبقى تلك السمة ظاهرة حتى في شكسبير ، اذ يقول البروفسور برادلي : « كانت كرثرود تتسم بطبيعة الحيوان الاليف ... لقد احبت ان تكون سعيدة كالحمل في الشمس ، وكانت ، انصافاً لها ، تحب للاخرين السعادة ، كمزيد من الحملان في الشمس » . انها ذاتها طبيعة امنا الارض (لانها ، بالطبع رمز لها . ان القصص الاغريقية تنطق باسمها صراحة ، فكايا وريا اسمان متلابسان للارض الام ، وجاكوستا تأتي في منزلة ادنى ببضع درجات . ليس بامكان المرء ان يطبق الاستهجان الاخلاقي على تكرر زواج الارض الام سنوياً باله الربيع الجديد ، وعلى الزيجات اللاجسدية المفروضة على ملكات من البشر في مراحل معينة في مجتمع موغل في البدائية . ولكن فيما بعد ، عندما اصبحت الحياة اوعى بذاتها واعمق شعورا ، يسمع الشاعر او الدرامي الذي تخطر له القصة

فيحاول تجسيد الموقف والمشاعر عند هذه الزوجة الخائنة ابديا ، هذه الام المربية والراعية ابديا ، اقول لا يسعه الا ان يستشعر فيها ذلك العنصر من الصراع الداخلي الذي هو بذرة كل دراما عظيمة ، فهي ممزقة بين الزوج والعشيق والابن ، ولكن الابن المنتقم ، قاتل الامهات ، ترى كيف التمزق عنده ؟ لقد تابعت التراجيديا الانكليزية الابن . غير ان كيروثا ، امبا ، كرترود ، هرميوترود ، كومفليت ، كايا ، ريا ، جاكوستا ــ فيهن التراجيديا ايضا ، وهي عموماً التراجيديا ذاتها . فلماذا تقف اكثرهن تراجيدية ، كلا يتمنسترا ، خارج الصورة ؟

ليس امامنا غير الظن . فكلا يتمنسترا ، مثل كرترود في بعض القصص ، تمر بكلتا التجربتين المألوفتين في حياة زوجة ملك بدائي : فهي تتزوج قاتل زوجها ، وتقتل بيد المنتقم لزوجها . ولقد ابرز كلا الجانبين ابرازا متساوياً ، وليس هذا كذلك مع البطلات الاخريات ، اللواتي لا يعنى كثيرا بموتهن ، أو لا يلتفت اليه . ولكن بصرف النظر عن هذا ، فاني أميل الى توكيد فن اسكيلوس التراجيدي المقصود . فلعله قد تسلم من التقاليد امرأة باسم كلايتمنسترا لا تقل غموضا عن كيروثا ، ولكنها اقتضته مجرد ليّة في الرسغ لتحويلها من شخصية صامتة وسلبية الى امرأة تمور بالمشاعر التراجيدية . لو ان ساكسو كان مثل اسكيلوس ، او لو ان شكسبير جعل من كرترود تلك الشخصية الخالدة بدلا من هاملت ، فلربما لم تكن كلايتمنسترا تقف هذا الموقف المنفرد .

ثم ماذا عن هاملت نفسه كشخصية اسطورية ؟ لقد عثرت ، لشدة دهشتي ، على الدليل الذي كنت اود العثور عليه . ان هاملت عند ساكسو هو ابن هورڤنديلوس او اورفنديل ، وهو اله تيوتوني قديم يرتبط اسمه بالفجر والربيع . ان ابهام قدمه ، مثلا ، هو الان نجمة الصباح (لقد انفصل عنه متجمدا ، ولهذا فالنجمة تلمع كالجليد) . زوجته كانت كروا التي يقال انها

(الارض الخضراء) . انه يقتل عدوه ، كوليروس المقنع ، ولعله البرد ، في مكان يصفه ساكسو بانه « بقعة حلوة ربيعية الخضرة » في غاية مزهرة . ثم يقتله اخوه ، وينتقم له ابنه . ان الاستنتاج الذي توصلت اليه في مختلف حقول الدراسة قد سبق ان توصل اليه عدد من الثقاة الاسكندنافيين المرموقين : منهم البروفسور كولانز (الذي يلفت النظر الى الدور الذي تلعبه الام) ، وادولف زينزو ، وفيكتور ريدبرك . اما البروفسور التون فاكثر حذرا ، غير ان استنتاجاته تشير عموماً الى الاتجاه نفسه . ثم ان الدليل بكليته قد ازداد قوة منذ نشر هـذه الكلمات بظهـور كتاب الانسـة فيليـونز الرائع (ايدا الاقدم) (٥١) .

وعليه ، اذا كانت هذه الاقوال موثوق بها ، فسـوف نصل بهاملت (البطولات) الى الارض على الاساس نفسه الذي يصل اورستس (البطولات) اليها ، في تلك المعركة الشعائرية العالمية لما قبل التاريخ بين الصيف والشتاء ، بين الحياة والموت ، والتي لعب دورا كبيرا في التطور العقلي للجنس البشري ، وعلى الاخص ، كما يقول اي . ك . جمبرز ، في تاريخ الدراما البدائية . كلا البطلين يحملان امارات من الشتاء ، لا من الصيف ، على الرغم من انهما الى جانب الصواب ضد الخطأ . ليس هاملت هو القاتل المنتصر المبتهج . انه يتسربل بالسواد ، ويهتاج وحده . انه (الابله المهتاج) الذي يجب ان يقتل الملك (٥٢) .

ـ ٤ ـ

انه لأمر غريب هذا التشكل التدريجي المتكرر لقصة شعبية بدائية ، هي بحد ذاتها فارغة ولا شخصية فيها ، الى ان تظهر في تراجيديا عظيمة تهز العالم . ولكني واثق من ان العملية في الادب الاغريقي كانت عامة وتكـاد تكـون اعتيادية . يعرف احد الادباء الاغريق الاسطورة بقوله انها « كل ما يقال اثناء تمثيل احد الطقوس » . ففي طقس من الطقوس الزراعية ، مثلا ، تقوم انت

بتمزيق غلاف اصبع من الذرة ، وتنثر حبه ، ثم لكي تفسر عملك هذا ، تروي احد الاساطير : « كان هنا لك مرة امير شاب جميل مزق تمزيقا ... » أمزقته الكلاب ، أو الوحوش ، جزاء ما ارتكب من اثم غريب ؟ أم انه كان بريئا كليا ، وانما مزقته نساء ثراسي المجنونات ، او التيتانيون الشياطين ، او نزلت به لعنة ظالمة ؟ وفيما تقوم الجماعة في القرية بتجاذب اطراف الحديث ، وتبدأ بالتأمل والتعجب ونظم الشعر عفواً ودون وعي ، تتخذ القصة شكلا افضل واقوى ، وتنتهي بأن تصبح تراجيديا بنثيوس ، او هيبوليتوس ، او اكتيون ، او دايونيوس نفسه . ان عنصراً من التاريخ لابد من وجوده ايضا . فالحياة في العصور البدائية ، كالحياة اليوم ، لم تكن تخلو من الوقائع ، فقد وقعت الحوادث ، وقد تأثر بها الناس آنياً ، وقد تحوثوا بها فيما بعد . غير ان الملاحظة بدقة ، التذكر والاخبار بدقة ، انما هي من انجازات الانسان المتأخرة والنادرة . اننا اليوم نقدر على ذلك بالرجوع الى الكثير الذي كتب وبالكثير من التدريب العقلي . ولكن الانسان القديم كان سريع الاستثارة والتهيج بما لا يدع له مجال دقة الملاحظة ، ومن ثم سرعان ما كان ينتابه الملل بما لا يبالي معه بالاخبار عما اثاره ، ثم انه كان محاطاً باشكال من التفكير ثابتة لا تتيح له ان يستوعب الحقائق الصلدة بدقة . (والواقع انه لم يود ان يفعل ذلك ، فقد كان هدفه مختلفاً) . على اية حال ، كانت الحقائق اذ تحدث سرعان ما ترمى في بوتقة الاسطورة نفسها . الناس لم تبحث ولم تستقص لم تكن الاسماء والسنون متميزة في اذهانهم . تحدثوا معاً ، وتعجبوا ، واتبعوا تأملاتهم ، حتى ترعرع ملك ايرلندي شبيه بأملوذي القديم اشد الشبه ، ملك تاريخي من ميسينيا ، قام بجزء من قصة اورانوس القديمة ، او ملك السماء الذي تزوج بالارض الام . وفي الازمنة التالية كانت الاسطورة ، لا التاريخ ، هي التي عاشت وازدادت عظمة . ان ما يهزنا ويدهشنا في (هاملت) او (اكاممنون) ليس التفاصيل عن السينور البدائي ، او ميسينيا ما قبل التاريخ ، بل ما يتصل

بالقصص والطقوس السحرية القديمة التي اثارت واهاجت اباءنا الاولين قبل خمسة آلاف او ستة الاف سنة ، وحملتهم على الرقص في الليل على التلال ، وتمزيق الوحوش والناس تمزيقاً ، واهبين اجسادهم لموت رهيب ، املين بذلك في الحفاظ على العالم الاخضر من الموت ، وليكونوا هم منقذي شعبهم •

انني لست بصدد وضع فرضية متناقضة ، ولا حتى صياغة نظرية ، ولا انا اشك للحظة او استخف بوجود قيمة فنية غامرة في العبقرية الفردية ، ولا اود ان يشك احد في ذلك عني • انما انا اسعى لفهم ظاهرة كانت ــ قبل ظهور الكتاب المطبوع واتساع الجمهــور القارىء ــ تبــدو وكأنها تقع اعتيــادياً وباستمرار في الادب التخيلي ، ولا شك انها ما زالت تقع الى حد ما في الوقت الحاضر •

فما الذي تنطوي عليه فرضيتنا ؟ الظاهر هو ان ما تنطوي عليه هو قدر كبير من التضام والاستمرار اللاواعي ، ينتقل من عصر الى عصر ، بين ابناء الشعراء ، صانعيه والداعين له ، الفنانين والجمهور • ففي الخلق الفني ، كما في كل مناحي الحياة ، نجد العنصر التقليدي اوسع بكثير من العنصر الابداعي الخالص الذي قد يتصوره غير المثقف •

وهي تنطوي ايضا على انه ، خلال عملية انتقالها من جيل الى جيل ، وباستمرار تنقيحها وتنقيتها وتكرار الشعور بها والتفكير فيها ، نجد موضوعاً يتسم احيانا بقوة تكاد تكون دائمة الخلود : ان بالامكان تغييره تغييراً واسعاً بحيث يبدو انه قد تبدل كلياً ، ومع ذلك ، ثمة صفة موروثة تظل باقية ، والاجزاء المميزة تظل تتكرر دون وعي في جيل من الشعراء بعد جيل • بل هنالك ما هو أكثر • فهو يكشف احياناً عن ان في اسطورة بدائية تكمن ثروة من التفاصيل الدرامية • اننا لا يجوز لنا ان نقول بأن (هاملت) او (اليكترا) كامنة في الطقوس الاصيلة بمثل كون الزهرة في بذرتها • ان البذرة ، اذا ما تهيأ لها الغذاء ، قمينة بأن تتطور وفق خط مرسوم ثابت ، وليست هكذا

الاسطورة او الطقوس • فهذه تعتمد في تطورها على العديد من الناس الاحياء، وعلى العديد من الظروف المتغيرة المعقدة • لنا ان نقول ان فيها خطا للنمو طبيعياً ، وفي القضية التي نحن بصددها يظهر هذا الخط باوسع مداه وبادق تفاصيله ايضا ، بشكل يكاد يكون استثنائياً • ان المجتمعين اللذين نشأت فيهما تراجيديتا هاملت واورستس كانا مختلفين اشد اختلاف ، فقد كان الشعراء مختلفين في طبائعهم ولهم استقلالهم الكامل ، وحتى المسرحيتان مختلفتان اختلافا كبيرا في العقدة والاطار والتقنية ومعظم الصفات الاخرى • انما نقطة الالتقاء الوحيدة بينهما تنطوي في اصلهما المشترك قبل آلاف السنين ، ومع ذلك فان شخصيتهما الاساس تتكشف دون مواربة •

قد تبدو هذه العقيدة غريبة ، ولكنها ، على كل حال ، ثابتة ومقبولة في تاريخ الاديان ، واعنى بها التي « تكاد تكون دائمة الخلود » في المعتقدات البدائية وحتى في الطقوس البدائية • ان فرضيتنا تنطوي على القول بأن ما عرف انه قد وقع في الدين يمكن ان يقع ايضا في الدراما المتخيلة •

فاذا كان الامر كذلك ، فانه لمن الطبيعي ان تكون لتلك المواضيع ، او لبعض منها ، مما اثار بشكل خاص اهتمام الناس البدائيين ، خصوصية استثارة بعض الغرائز البشرية العميقة الجذور • لا اقول انها الان تثيرنا دائماً ، ولكنها ان فعلت فانما باساليب نراها عميقة وشاعرية على وجه الخصوص • وهذا ناشيء في جانب منه من طبيعتها الاصلية ، وهو يعتمد في جانب آخر على مجرد التكرار • اننا جميعاً نعرف السحر الانفعالي في المشهور والمألوف من الكلمات والاسماء ، حتى عند السامعين الذين لا يفهمون الكلمات ولا يعرفون الا القليل عن اصحاب تلك الاسماء • اعتقد ان ذلك السحر يكمن في هذه القصص والمواقف — ولا استطيع هنا الابتعاد عن الاستعارة — التي غارت جذورها عميقاً في ذاكرة الجنس البشري ، وانطبعت — ان صح القول — في تكويننا الجسمي ، اننا قد نسينا الوجوه والاصوات ، ونقول

انها غريبة علينا ، ولكن هنا لك في اعماقنا شيء يقفز عند مرآها ، انه نداء الدم الذي يخبرنا بأننا كنا نعرفها دائماً •

وانه ، بالطبع ، جزء جوهري في اجمـال عمليـة انتقال التقـاليد هذا الاستمرار في نقد المادة الاسطورية واعادة الضرام اليها بمقارنتها بالحياة الواقعية • فمن هنا تدخل الواقعية ، والتخيل والبراعة الادبية • ان عنصرا من واقع الحياة موجود فيها ولا شك ، حتى في البداية • ان صانع الاساطير القديم لم يبتدع من الفراغ • لقد سعى ـ بمقولة ارسطو الشهيرة ـ ان يقص «الاشياء التي سوف تحدث » ، انما كان مفهومه « عما سوف يحدث » ، حسب مقاييسنا، على شيء من التطرف ــ ثم ان خبرة الانسان بالحياة قد نمت واتسعت وغدت اهدأ واكثر موضوعية ، واصبح مفهومه عن « الاشياء التي سوف تحدث » اوفى واقدر لقد ازداد قرباً من حقيقة الطبيعة ، ومن تنوعها ، ومن معقوليتها ، ومن رقتها اللامتناهية • والظاهر ان في اعظم عصور الادب قوة للحفاظ على التناسب الملائم بين هذين العنصرين المتعارضين ــ تجربة الانفعال البدائي اللامحدود ، واللطافة الرقيقة في تمثيل الحياة • ان في مسرحيات مثل (هاملت) او (اكاممنون) او (اليكترا) نحن لا شك واجدون دراسة للشخصية رائعة ومطواعة ، وقصة منوعة محبوكة ، وسيطرة كاملة على ادوات الشاعر والدرامي التقنية ، ولكننا ايضا نجد حركة غريبة غير محللة تحت السطح ، تيارا من الرغبات والمخاوف والانفعالات ، في هجعة مديدة ولكنها مألوفة ، ظلت لالاف السنين مطروحة عند جذور انفعالاتنا الجوهرية ، وممزوجة بنسيج احلامنا السحرية • فالى اي مدى يجري هذا النهر في العصور الماضية ، لا استطيع حتى تصوره ، ولكن يبدو لي ان القدرة على اثارته او على الجريان معه انما هي واحدة من اخريات اسرار العبقرية •

الهوامش

١ ــ هنا لك بالطبع روايات وتفرعات عديدة لقصة هاملت انظر (الشخصية الدرامية الهاملتية) بقلم البروفسور جوزيف شيك من ميونيخ .

٢ ــ قتل هافدان على يد اخيه فرودي الذي يتزوج زوجة القتيل . ثم يقوم هلجي وهرور ، ابنا فرودي ، بحرق ابيهما في احتفال . انظر البروفسور التون في الملحق الذي وضعه لترجمته ساكسو ، جمع يورك پويل .

٣ ــ (جوفورو) ١٠٦١ ، راجع (أورستس) ٢٥٥ــ٢٧٩ .

٤ ــ (ايفيجنيا في توريس) ٧٧ــ٩٤ ، (اليكترا) ٣٦٧ــ٣٩٠ ، وراجع (ايفيجنيا في توريس) ٩٤٠ــ٩٧٨ ، و (جوفورو) ٢٦٨ــ٣٠٥ ، والمشهد الاخير .

٥ ــ (ايفيجنيا في توريس) ٩٣ــ١٠٣

٦ ــ (اليكترا) ، ٩٧٩ ، (هاملت) ف٢ م٢ .

٧ ــ (جوفورو) ٨٩٩

٨ ــ (اورستس) ٢٨٨ــ٢٩٣

٩ ــ (هاملت) ف١ م٥ وقارن ايضا النغمة في ف٣ م٤

١٠ ــ (ايفيجنيا في توريس) ٩٥٦

١١ ــ (اندروماكي) ٩٨٠

١٢ ــ (اورستس) ٣٨٥ ، ٤٧٨ وما يليها ، و (ايفيجنيا)١٣٦١ ، وقارن ١٣٢١.

١٣ ــ (جستاد ونوروم) ٥ــ٩٥

١٤ ــ (اندروماكي) ٨٨٤ ، (ايفيجنيا) ١٣٦١ ، لاحظ ظهوره المفاجيء عدة مرات في (جوفورو) ٢١٢ وما يليه ، (اليكترا) ٢٢٠ ، وكذلك مشاهد التعرف .

١٥ ــ ساكسو ، ٨٨

١٦ ــ (امبالس) ٧٣ــ٧٥ ، ٧٧

١٧ ــ (هاملت) ف٢ م١

١٨ ــ (اليكترا) ٢١٩

١٩ ــ (اورستس) ٢١٩ــ٢٢٦ ، قارن ٨٨٠ ومايليه .

٢٠ ــ (ايفجنيا في توريس) ٣٠٧ ومايليه .

٢١ ــ (اورستس) ٢٤٦ــ٢٥١ ، ٥٦٦ــ٥٧٢ ، ٩٣٥ــ٩٤٢

٢٢ ــ (هاملت) ف٣ م١

٢٣ ـ (اورستس) ٥٥٢ وما يليه ، اعتمادا على المراوغة عند اسكيلوس في (يومنيديز) ٦٥٧ـ٦٦١
٢٤ ـ (اورستس) ١٥٩٠
٢٥ ـ (ايفيجنيا) ٤٨٢ وما يليه .
٢٦ ـ (اليكترا) ٢٢٠ وما يليه ، (اورستس) ٢٦٤
٢٧ ـ (اورستس) ١٥٧٥ وما يليه .
٢٨ ـ انظر الكراسي (كهوف سوتكر ومجرشة اوركني وشيتلاند) بقلم أ . و . جونستون ، ١٩١٢
٢٩ ـ (اليكترا) ٦٨٠
٣٠ ـ (جوفورو) ٥٢٧ـ٥٥٠ ، (اورستس) ٤٧٩ ، (هاملت) ف١ م٥ .
٣١ ـ (هاملت) ف٣ ٣
٣٢ ـ سوفوكليس (اليكترا) ١٤٩١ وما يليه .
٣٣ ـ (جوفورو) ٤٣٦ وما يليه ، يوريبيدز (اليكترا) ٢٩٠ ، (هاملت) ف١ م٥
٣٤ ـ (اليكترا) ٢٧٥ وما يليه ، ٣٣٦ وما يليه . قارن ١٣٠ ، ٢٤٥ .
٣٥ ـ المصدر نفسه ١٠٦٦ وما يليه .
٣٦ ـ المصدر نفسه ٣٢٠ وما يليه ، ٩١٧ ، ١٠٨٠
٣٧ ـ (هاملت) ف١ م٤ ، (اليكترا) ٣٢٦
٣٨ ـ (جوفورو) ٤٣٥ ومايليه ، قارن سوفوكليس (اليكترا) ٤٤٣ وما يليه ، يوريبيدز (اليكترا) ٢٨٩ ، ٣٢٣ وما يليه .
٣٩ ـ (اورستس) ١٠٦٩ وما يليه ، (ايفيجنيا) ٦٧٥ وما يليه ، (هاملت) ف٥ م٢
٤٠ ـ (هاملت) ف٣ م٢
٤١ ـ يوريبيدز (اليكترا) ٤٩٣ ، ٥٦٣ .
٤٢ ـ سوفوكليس (اليكترا) ١٣٦١
٤٣ ـ (جوفورو) ١٦ ، سوفوكليس (اليكترا) ٨٠ ، يوريبيدز (اليكترا) ١٠٧ وما يليه
٤٤ ـ ف٥ م١
٤٥ ـ سينيكا (اكامنون) ٩١٠ـ٩٤٣
٤٦ ـ هايليج هاندلانك (ارشيف البحوث الدينية) ١٩٠٤ .

٤٧ ــ اريستو فانيز (طيور) ٧١٢

٤٨ ــ (جستا دانوروم) ٢٥٤ ، ٢٧٧

٤٩ ــ ساكسو ٨٨ ، (امبالس ١١٩ط اتيانت ، كولانكز .

٥٠ ــ في الصيغة الموجودة من (بطولات امبالس) ، تنكشف عفة امبا الشخصية بمعجزة ، وهذا الاستثناء يؤيد القاعدة .

٥١ ــ كولانكز (هاملت في ايسلندة) ، المقدمة . زينزاو (عن بطولات هاملت ...) ١٨٧٧ . رايدبرگ (الاسطورة التيوتونية) الترجمة الانكليزية لاندرسون . التون ، الملحق ٢ لترجمته لساكو ، جمع بورك يوول . برثا س . فيليوتز (ادا الاقدم) كمبريج ، ١٩٢٠ . يذهب رايدبرگ الى حد تشخيص هاملت في سوايدگ ابن اوقانديل الشهير .
وفي (مقالتان عن هاملت ساكسو وشكسبير) بقلم ر . جي . لاثام ، ايحاءات لغوية واسطورية . انا لم اصادف اعمال كوبرنانيس التي يذكرها وارد في (الادب الدرامي الانكليزي) ب ، ١٦٥

٥٢ ــ احسب ان شخصية (الابله) هذه جديرة بتحليل اوسع ، لولا انه لا ينفع بحثنا هنا .

روبرت هيلمان « دورة المسمار اللولبي » كقصيدة

- ١ -

لم يحظ عمل قصصي قصير ، كان خلال الخمسين سنة الاولى من حياته محورا لكل هذا الاهتمام وتضارب الاراء ، بمثل الذي حظي به عمل هنري جيمز المسمى (دورة المسمار اللولبي) • ان الاسباب الاوضح والاجلى لهذه الظاهرة ــ تلك التي اختصرها هيوود براون ، مثلا ، في وصفه البسيط لها بأنها « اكثر المثيرات اثارة ، الكلمة الاخيرة في قصص الرعب الزاحف » ــ لا تفسر في الواقع شيئاً • فالمثيرات التي تمارس « عبودية شائنة » انما هي مولود جهيض يموت كل سنة ، كالافلام ، وان الانشغال المستمر بـ (دورة المسمار اللولبي) لا يكاد يشبه انهماك الحشود في البحث عن (الحشيش) • ان ذاك الانشغال ذو دلالة في الواقع ، لانه كان نقدياً ، اذ ان (دورة المسمار) قد انتزعت التعليقات من ادباء امثال ادموند ويلسون ، وفيليب راف ، و ف • أو • ماثيسن ، وكاترين آن بورتر ، ومارك فان دورين ، والان تيث • ومنذ

ان صدر الكتاب اول مرة اخذت تظهر سلسلة من التأويلات والتفسيرات ، وبما ان هذه تظهر دوريا ، وبما ان التعديلات التي تجرى عليها تكشف عن مساعي العقود من السنين لتكييف ما قاله جيمز على وفق الاساليب التأويلية الجديدة ، فان من الواضح ان جيمز قد وقع على حقيقة جوهرية للتجربة لا يمكن لاي جيل ان ينكرها ، بل يود لو استعادها بلغته • وخلال نصف قرن كان القراء من ذوي المشاعر الرقيقة يحسون بان في القصة جذباً يفوق كثيرا كل تأثير ينبثق من المناورات الباردة لتجار الالغاز • ان الملاحظة التي ابداها السيد ماثيسن بأن قصة جيمز تنبيء عن « سيطرته الرائعة على ••• ظلام الشر الاخلاقي » تدل على طبيعة الواقعية التي تكاد تكون فريدة ، والتي اشربت القصة بها • كان القراء الناقدون يرون المسألة في تعريف الشر ، وتوحيد الاساليب التي تجعل ادراك الشر يبلغ عمقاً يثير القلق •

ولعل من المأمون القول بأن التأويل الفرويدي للقصة ــ واقدر مفسريها هو ادموند ويلسون ــ لم يعد يحظى بالرضا الواسع من النقاد [1] • اذن ، ان لم نستطع تفسير الشر بالنظر الى المربية كمريضة ، فلا بد من البحث في مكان آخر عن تفسير لما تخبئه القصة • انا اعتقد ان القصة ، على مستوى الفعل ، تعني ما تقول : ففي (بلاي) ثمة اشباح تظهر فتراها المربية ، ولا تراها السيدة كروز ، ولكنها تعتقد بصحتها لانها تنسجم مع تجربتها المستقلة ، وللطفلين علم بذلك ويحاولان اخفاءه • ان لهذه الظروف الدرامية مضموناً رمزياً ليس من العسير ادراكه : فالاشباح شر ، شر يأتي بهدوء ويسيطر قبل ان يرى تماماً ، والمربية ، الشبيهة بكاساندرا في بديهتها التي لا يرقى اليها الأخرون، هي الحارسة التي وظيفتها اكتشاف الشر ودرئه • والسيدة كروز ــ واسمها ، كعنوان القصة ، له دلالته الرمزية ــ هي المخلوق العادي ، الحسن النية ، ولكنه لا يرى الا الواضح • والطفلان هما ضحيتا الشر ، وهما ، من باب السخرية ، يمارسان الاخفاء ــ وهو ما ينبغي لهما ــ عندما يكون عدم الاخفاء

ضروري للخلاص • فاذا كانت هذه القراءة الرمزية مقبولة ، امكن ان ندرك جانباً من قوة التخيل في القصة ، اذ ان تحت سطح الفعل الغريب المدهش يكمن موضوع من اقدم المواضيع ــ صراع الشر للاستحواذ على الروح البشرية واذا ظهر ان هذا الصراع يتقمص شكلا مسيحياً ، فليس ثمة ما يدعو الى الاندهاش من حركة نبض المواد ، ان جاز هذا القول •

- ٢ -

غير ان الموضوع المفروض والشكل الحي للعقدة الخارقة ، ليسا كل (دورة المسمار) ، فهنا لك وسائل اخرى يستعملها جيمز لتكثيف معانيه والتوسع فيها ، مما يكون لها نفوذ اعمق الى وعي القارىء • وعلى رأسها لغة عالية الايحائية بل ورمزية تتخلل القصة برمتها • وبعد ان ادركت هذه الظاهرة ورحت ابحث فيها ، وجدت السيد ماثيسن ، بحسن اتفاق عرضي ، يؤيدني في تعليقه على الجوانب التقنية في اعمال جيمز الاخيرة ــ اي قدرته على ان « يربط مؤثراته التخيلية بصور متواترة بارعة ذات موضوع » ، وعلى ان « مد الاستعارة لتشمل الرمز » ، وانه في اعماله الاخيرة « اصبحت الاجزاء الواقعية مجرد غطاء لمحتوى بعيد كل البعد عن الواقعية » • هنا لك الكثير من الصور المتواترة التي تؤثر بقوة في نغمة القصة ومعناها ، فتستحيل القصة ، في الواقع ، الى قصيدة درامية ،ولكي تقرأ كما ينبغي يلزم تقدير دور اللغة بدقة كما لو كانت القصة شعرا • فبتكراره الصور وبترويضه الرموز دون فضول ، حيث تعمل اللغة معها بشكل عضوي ، استطاع جيمز ان يحدد الحكاية المجردة تحديدا صارماً ، ولكنه ، اذا لم يكن قد اوضح معالم الشر الذي ، كما قال ، يراد له ان يظهر للقارىء كوحش غامض الملامح ، فانه قد وضع ، في الاقل ، صيغته وشروط عمله باكتمال غير ملحوظ •

ان القارىء الناضج لا يحتاج الى من يقول له ان مستقر الرعب ليس الاشباح انفسهم ، على الرغم من اتقان ظهورهم بتفرد جميل ، بل هو الطفلان

وادراكنا لما حدث لهما • ان ادراك المربية بالاشباح هو ادراكها التغير داخل الطفلين ، وان الصدمة من رؤية الاشباح هي صدمة من رؤية الشر فجأة ودون توقع بعد ان توغل خفية • يشير كل من ماثيسن و ر • ب • بلاكمور الى فساد الطفلين ، كأمر مفروغ منه • ويقول اي • م • و • تليارد عرضاً ، في كتاب له عن شكسبير ، ان جيمز « مدين بالكثير • ن بالقوة التي يكشف بها عن الشر في عقول الاطفال ، حيث ينبغي ان تكون اضعف مضانه • » لعل ظاهرتين من الظواهر الحديثة — اسباغ العاطفية على الاطفال ، وعدم الميل الى اضفاء اية مكانة على الشر اكثر من مكانته الميلودرامية — هما المسؤولون عن الانصراف المتكرر عن القبول بما تقوله القصة • ليس جيمز في موقف يسمح له بتيسير الامور اكثر • انه يؤكد ان الذي لا يفسد هو الذي يتقبل الفساد • انه لا يعرض الرثاء المحض لنكبة الطفولة ؛ فاطفاله ليسوا كغيرهم من الاطفال ، فهو يبذل جهدا لتكون لهم صفة خاصة — وذلك بالتكرار الذي لا يكاد يؤدي الى حدث اخرق ، اذ هو بين يدي هذا الفنان الحذر • وبما ان الكلمات المكررة تجمع قوة تراكمية في النغمة ، فمن الممكن رؤية عمل الخيال الشعري •

فهذه فلورا ذات « سحر عجيب » وهي « الاجمل » ،ومايلز « جماله لا يصدق » • كلاهما في « عنفوان الصحة والسعادة » • مايلز « اشقر رقيق » لا يستحقه العالم • انه « طفل صغير جميل » • ان المربية « مأخوذة بروعتهما »• انهما « محبوبان جدا » في « عجزهما » • ان لمسة « لوجهيهما العطرين » تقنع المرء « بضعفهما وجمالهما » • ماليز « طفل اعجوبة ببهجته ، محبوب بطبيعته » وحتى في منتصف القصة تظهر فلورا من مخبئها « وردية » ، يأسر القلب « توهج خصلاتها الذهبية » و « براءتها المحببة المتلهفة » و « فيض من شيء جميل يشع من زرقة » عينيها ، و « وجهها المحبوب النير الصغير • » ما يزال « الجمال والمحبوبية والسعادة والذكاء » بأوجها فيهما • ما يزال مايلز « بابتسامته الرائعة » نفسها و « بالعينين الجميلتين » في « امير خرافي صغير » • كلاهما

يكتبان رسائل « اجمل من ان ترمى فى البريد » • وفي يوم الاحد الاخير ما تزال المربية ترى « وجه مايلز الجميل » وتتحدث عنه كشيء « جميل وكامل »، فهو يبتسم لها « ابتسامته الرائعة نفسها » ، يتجاول « بجد » و « بمرح صادق » وحتى بعد ذهاب فلورا ، فان مايلز يظل « الموجود الصغير الجميل » لا تشوبه « شائبة ولا ظلال » ، وان ملامحه « من اجمل » ما رأت المربية في حياتها •

ويسرف جيمز في العناية بخلق جو من الجمال الخاص حول الطفلين ، انطباع يعتمد عليه التأثير الخارق للتغير الذي يصيبهما • ا نظهور اي نقص في طفلين كهذين صدمة قوية ، وتتوكد هذه الصدمة عندما تتساءل المربية ان كان يجب عليها ان « تعلن بأن جمالهما خدعة من خدع المكر غير الناضج » ، وعندما ترى ان هذا « السحر الاني ••• متعمد » وان « وجه مايلز الحلو » يجب ان يوصف بأنه « الوجه الساخر الحلو » • وعندما تتحول « ضحكته السعيدة » الى « اغنية متهورة متنافرة » ، واهم من ذلك ، عندما يتوجب على المربية ان تعلن بثقة بأن « جمالهما الذي يتعدى الجمال الارضي ، وطبيعتهما اللاطبيعية كلياً ، لعبة ••• دهاء وخدعة » •

أفهل يتجاوز جيمز ، اذن ، الجهد في المبالغة في استعمال مبدأ التباين ، فلا يلبس الطفلين لبوس الفتنة المدهشة الا لكي يزيد من شدة الصدمة عند تجريدهما من ذلك كله ؟ من الواضح ان الامر ليس كذلك ، فتحت الصراع الظاهري نستشعر متناقضة اعمق • عندما يتحدث جيمز عن « وجه ويلز الجميل المحموم » ويقول انه « يعيش في اطار من الجمال والبؤس » ، انما هو يجسد بالكلمات ما سبق للقارىء ان اشعر به ــ وهو ان موضوعه الحقيقي هو طبيعة ازدواجية الانسان ، الانسان الذي يأتي فى مرتبة ادنى قليلا من الملائكة ، ولكنه مع ذلك معرض لان يصبح عبدا في مملكة الشر • اننا نشعر بأن جمال الطفلين رمز للكمال الروحي الذي يستطيع الانسان بلوغه • وهكذا ليست المعركة بين المربية والاشباح سوى الصراع القديم في المسرحية الاخلاقية ، ولكن بلبوس جديد •

- ٣ -

غير ان هذا القول عن الصراع ينطوي على العمومية والتجريد اكثر من الصياغة التي تريدها القصة نفسها . عندما يتحدث جيمز عن « اية سحابة تغيم على براءتهما» فانه يذكرنا ثانية بسمة خاصة في جمالهما اكدها بهدوء ضمن كمال الموضوع . ان كلمة «تغيم» توحي «بالتغير» في طبيعتهما النيرة ، ذلك النور الذي احطنا به علما بتكرار صورة الضوء ، ففلورا ، في البداية ، تواجه المربية الجديدة « لامعة » ، فصورتها « مشرقة » ، والطفلان « يبهران » المربية ، ولفلورا « وجه مشرق صغير محبوب» » وهي تفكر تفكيرا « نيرا » . ومايلز « يلمع في بريقه » ويتكلم « بتألق » ، وفي « ثـورته » يتحـدث « باشراق استثنائي » . ان صفتهما للضـوء هذه هي اكثر من مجرد تكثيف للسـحر الذي سيسقط سقوطاً مذهلا . انه ليصعب ألا ترى في ذلك رمزا لوجودهما على عتبة الوجود ، ان صح التعبير ، فهما طفلان ، والتماعهما ايحاء بالبدء والشمول . وهذا التفسير الزمني يؤيده شكل لفظي آخر يستعمله جيمز ليصف به الطفلين . فلمايلز « توهج الطراوة العظيمة » و « شذى من النقاء جلي » و « عذوبة البراءة » ، وتعلق المربية ثانية على « تورد براءته » ، فهي ترى فيه شيئاً « خارق السعادة ، بحيث ... انه يبدو لي متجددا كل يوم » وانه له « من الطيبة معين لا ينضب » . ثم ، بعد ان تتبدل الامور ، تقول المربية في احدى المناسبات بأنه « لم يعد بامكانه ان يلعب لعبة البراءة » وتشير في مناسبة اخرى الى محاولاته المحزنة « للعب ... دور البراءة » . فالى توكيد الجمال يضاف توكيد هذا اللمعان والطراوة والبراءة . ان ما ينبغي ان يصلنا من سياق كهذا هو اصداء (جنة عدن) . اننا امام قصة مسرحية اخلاقية ، كما قلنا ، ولكن بشيء من التغيير والتكامل . واضافة ضرب فريد من تأثير لاذع بالحكاية عن البشرية في ازمتها الجذرية الاولى المؤدية الى جميع القصص الاخلاقية الاخرى — مايلز وفلورا يمثلان طفولة الجنس البشري . انهما طفلان رمزيان ، بمثلما

ان الاشباح اشباح رمزيون . بل ان الاسماء نفسها تنطوي على شيء من التمثيل ، كمعظم شخوص جيمز : مايلز ــ الجندي ، الذكر النموذجي ، فلورا ــ الزهرة ، الانثى الاولى . الرجل والمرأة في الفخ حتى قبل اولى بوادر النضج ، منقسمين ، فيهما كل بذور هلاكهما القابلة للنمو فورا .

ان تناول جيمز لاطار الدراما ولموادها الاخرى يعمق احساس المرء بكون القصة بدائية وازلية في وقت واحد ، وتختبىء تحت سطح الفعل . و (بلاي) نفسها تكاد تكون جنة «بارضها المعشبة وازهارها اللامعة » وتصفها المربية بقولها « كان للمنظر عظمته ... » . ثلاث مرات يكتب جيمز عن السماء « الذهبية » ، والمرء يتذكر دون وعي ان فلورا كانت « جنية وردية » ذات « شعر من ذهب » . تظهر الانسة جيزل لاول مــرة « في الحــديقــة » حيث « الاشجار القديمة والشجيرات الكثيفة تنشر ظلها الظليل البهيج ... » ، وههنا ثلاثتهم ، لفترة من الوقت ،«عاشوا في سحابة من الموسيقى والحب ...»، والطفلان كلاهما « واحد بشكل استثنائي » في « طبيعة لطفهما » . ثم انه لما له دلالته ان يستعمل جيمز حتى الفصول للارتفاع بفنه الدرامي : فالمثال الريفي يبدأ في حزيران ، عند اكتمال الربيع ثم يتغير تدريجياً حتى نصل النهاية المظلمة في تشــرين ، فيؤكد برودته وظلامه بشكل ملحوظ ودون تطفل : « ... لقد وقع الخريف ... وتحطم نصف مصابيحنا » (صيغة مختلفة للضوء) وتلاحظ المربية الان « السماء القاتمة والاكاليل الذابلة » و « الاراضي الجرداء والاوراق الميتة المتناثرة » . ان ما يكون توشية غوطية في مكان آخر يكون هنا نموذجاً دقيق الضبط . وفي يوم الاحد الاخير ، عندما تبذل المربية جهدها « للوصول » الى مايلز : تهب « ريح عاتية » وتسمع « سياط المطر وضربات الريح » ، وفي الذروة « عصف وبرد خارقان » ، ومن ثم ظلام . وتكون الامسية التالية « رطبة وغائمة » . وبعد فعلة فلورا الطائشة الاخيرة عند البركة ، يؤكد جيمز مشاعر المربية في نهاية اليــوم ، فالامســية « مثقــلة

بالاحتمالات » دون مقدمة ، واذ تطفيء الشموع تحس « ببرد قاتل » •
وفي اليوم الاخير مع مايلز تلاحظ « الشجيرات الحمقى » ، و « الاشياء الكئيبة في تشرين » ، و « اليوم المعتم » • فهي ، اذن ، ليست مجرد نهاية سنة ، وانما هي نهاية دورة : ربيع الحبور ، براءة الانسان اللامعة ، يغشاها ظلام الخريف ـ او ، اذا شئنا التلاعب بالالفاظ ، ظلام السقوط •

اننا نلاحظ ، في ظلام النهاية الاخيرة للاشياء ، التطور الخاص للضوء في الطفلين ، والذي ترى المربية انهما بدأ يفقدانه • واني لاحسب هذا اكثر من مجرد مصادفة : انه عندما تذكر اسم الانسة جيزل ، يظهر على وجه فلورا « لمحة من توهج المريض » ، وانه ، في المشهد الاخير ، يوصف مايلز مرتين بأنه « متوهج » ـ الكلمة ذاتها التي وصفت بها نظرة كوينت • كل الشخوص الثلاثة ينظرون ، طبعاً ، نظرات حاقدة ، غير ان كلمة « توهج » لابد ان تشير ايضا الى ضوء شديد قوي قبيح ـ الى تحول ذي مفعول خاص على لمعان الربيع اللطيف •

يصور جيمز الخبرة البشرية نفسها ولكن بشكل رمزي آخر • فاذ يتغير الضوء وتتبدل الفصول ويخفي الغموض جمال الطفلين ، يستجد فيهما تبدل آخر • ان فتوتهما ، بالطبع ، هي القضية الرئيسية في القصة وهي دائماً حاضرة في ادراكنا بمثل شعورنا بحضور نضج غريب فيهما ـ اتزانهما ، وفي سيطرتهما على استغلال مواهبهما الخارقة في الامتاع • ان احساسنا بهذا الشيء الذي يتجاوز فتوتهما يتحدد عندنا بوضوح في اواخر القصة عندما تتحدث المربية عن شعورها بأن مايلز « يبدو كشخص اكبر سناً » • وعلى الرغم من انها لا تتحدث عن اي تغير ، فاننا نساق بلطف للاعتقاد بأن سنيناً قد اضيفت الى عمر مايلز • لذلك فاننا لا نصاب بالدهشة عندما تؤكد المربية للسيدة كروز ، وتخالف عادتها بعد قليل ، لتذكرها بتوكيدها عند لقاءاتها مع الانسه جيزل ، ان فلورا « ليست طفلة » بل « امرأة كبيرة ، كبيرة في السن » ـ ذلك الحدس الذي

ينال شيئاً من الشرعية بتذكر قضية (دوسا) • ان الايحاء بان فلورا قد كبرت سناً يصل الينا بمهارة ، في مشهد البركة ، بسكوتها (وللسكوت تقسه دلالة رمزية خلال القصة) ، وبسرعة استعادتها لهيئتها المرحة ، وعلى الاخص بصورتها وهي تختلس النظر الى المربية من فوق كتف السيدة كروز اثناء ما كانت هذه تضمها الى صدرها ــ المحاكاة الاولى لتقديرات الكبار الهادئة ، والتي تظهر في كل افعالها التالية تقول المربية « ••• ان جمالها الطفولي الفريد قد انهار فجأة ، قد اختفى تماماً ••• انها حرفيا ••• شنيعة ، صلبة ، وقد اصبحت عادية واقرب الى القبح • » وبتلخيص السيدة كروز « لقد اصبحت في كل جزء منها كبيرة السن تماماً • » ان الاكثر تأثيرا من كل هذا هو العرض المباشر للتبدل الحاسم وهو رمز رقيق قد يمر دون ملاحظة : عند العثور على فلورا قرب البركة ، تلتقط هذه « غصنا ذاوياً قبيحاً من السرخس » ثم ترميه ــ تعليق هادىء على قطعة من ربيع رمزي ، على الذبول الروحي الذي هو مركز القصة • وفي نهاية المشهد ، عندما تنظر المربية «الى الغدير الاغبر والى ضفته الشاحبة » تتذكر تذكرا آلياً « لقد ذوى البردي عن البحيرة » ــ تلك الصورة التي استعملها كيتس في حكايته على فارس مريض في خريف قارص آخر •

هنا لك ، بالاضافة الى الشجر الجاف ومجيء العواصف والظلام ، مجموعة اخرى من العناصر ، تعمل معاً بتوءدة ، مثقلة باحتمالات توحي بأن هذه هي قصة سقوط جنة عدن • عند اول ظهور كوينت « يجتاح (بلاي) الموت » • وبعد مأثرة مايلز الليلية ، تنطق المربية بعبارة تقليدية تصبح ، تحت تأثير السياق ، ذات معنى كبير : « ••• انك ••• اصبت بالموت في هواء الليل ! » هنا لك ايضا تفاصيل آسرة في وصف كوينت : « عيناه حادتان ، غريبتان ــ بشكل مرعب ••• صغيرتان وثابتتان • فمه واسع ، وشفتاه رفيعتان ••• » هذه ، لاشك ، صفات الحية • وجيمز فنان ارهف من ان يعبر عن هذه النقطة بالمجاز ، ولكن ، بعد صياغة شكل القصة ، فان مجيء كوينت هو مجيء

الحية الى جنة عدن ، اي (بلاي) (لقد لاحظ كل من الانسة بورتر والسيد تيت مميزات جسدية اخرى في كوينت تعزى تقليدياً الى الشيطان) . ان وسامة كوينت ورقته المستعارة التي يتشبه بها المهذبين ، قد توحي بالترحيب الكبير بالزائر في الجنة . اما بخصوص « العينين الثابتتين » فاننا نلاحظ فيما بعد ان الانسة جيزل تقول « لقد ثبت وضعية الطفل » وإن ظهور كوينت « ثبتني بمكاني بمثل ما ثبتني بمكاني عن البرج وعن الجنة » . تقول السيدة كروز عن مركز كونيت في (بلاي) « لقد آمن السيد به ووضعه هنا لكونه كان مريضاً وكان هواء الريف يناسبه » ، وبعبارة اخرى ، انعش السيد افعى في صدره . وتصف المربية التأثير الخفي على مايلز بأنه « سم » ، وفي النهاية تقول ان الحضور الشيطاني « ملأ الغرفة بطعم السم » . في الفقرة الاولى تساوي المربية بين « السم » و « النضج المبكر الخفي » ، وقبيل النهاية تؤكد حرية مايلز ، وتتخلى حزينة عن « القصة التي كان علي ان اعلمها له . » لماذا قصة ؟ ألانه كان قد عرف الكثير فعلا ، ألانه كان قد اكل من ثمار شجرة المعرفة ؟ لقد قيل لنا من قبل عن « معجزة الطفل السوداء » التي « فتحت له كل تخيلات السوء » وعن كونه واقعاً « تحت سيطرة شيء يفعل فى حياته العقلية الصغيرة فعل محرض جبار » .

- ٤ -

ينبغي لنا ألا نلح كثيرا على هذه المتشابهات ، ولا ان نقارن بين الصور الرمزية الصلدة ، اذ ان عملنا اقرب الى تتبع كل الانبثاقات الخيالية التي تزيد من غنى الحكاية ، والتداعيات والمحاكاة التي تتجاوز بها القصة مجرد كونها احدى قصص الرعب ، فتبلغ بذلك عظمتها الفريدة . ولكن ينبغي ان يكون واضحاً الان من التوكيدات التناقضية في القصة ان جيمز يحمل مفهوماً قريباً من المفهوم الديني عن ازدواجية الانسان ، وهو يوضح هذا المفهوم ، وكأنه يتقصد ذلك ، بلغة شديدة الشبة باللغة الدينية ، بل بالمسيحية . ان صورة فلورا

ذات « الجمال الملائكي » تحكي « بهجة الخلود » ، وان لها « من الجلال العذب العميق ••• مثلما لصور اطفال رفائيل المقدسين » وان لها « عينين صافيتين صفاء السماء » • وفي مايلز « شيء رباني لم اجد مثيله في اي طفل » وفي سياق مرح لطيف يوصف الطفلان بانهما « ملاكان » • واذ لا تجد المربية اي عناء في دروسها مع مايلز ، تصفه بـ « الملاك » • والسيدة كروز تنعت فلورا بأنها « البراءة المباركة » ، والمربية تستجيب الى « الرقة الطفولية الخارقة » عند الطفلين ــ تلك الكلمة التي لا يمكن الا أن تدل على تكافؤ الضدين في مثل هذا البناء المدروس • وحتى منتصف القصة ما تزال لفلورا « بسمتها الالهية » ، وكلا الطفلين ما يزالان « معبودين » • ان هذه الصياغة اللفظية التي لا يمكن ان تكون عرضية لشدة الاصرار عليها ، تحملنا عنوة على التفكير في الجانب الالهي في الانسان ، وفي قدرته على الخلاص • اما الجانب المأساوي المروع في الأنسان هو ان قدرته على الخلاص تعني ايضا قدرته على الطينة التي تجلب له اللعن السرمدي ــ تلك الامكانية ذات الوجهين التي يكشف عنها مبكراً بتبدل حالات المربية الحديثة الوصول ، والتي تحس فورا في (بلاي) بنوع من التردد ، بنوع من الانتظار لقرار • ولكي يعرض جيمز السقوط الروحي في الطفلين ، يبحث عن تعابير تتوازن بدقة مع التعابير التي تظهر قدراتهما الروحية •

اننا لا يسمح لنا ان نرى الاشباح الا كواقعيات اخلاقية • فالانسة جيزل شخصية من « الرعب والشر ••• ترتدي السواد ، شاحبة ، مخيفة » • انها « الرعب الراعب » ذات « عينين مخيفتين » و « نوايا حقودة » ، ومع ذلك « ذات جمال خارق » • ومرة اخرى توصف بأنها « كسواد الليل بردائها الاسود ، وبجمالها الجموح ، وكربها الذي لا يوصف ••• » انه البراءة ان توهب ذلك الجمال الذي يضعها في مصاف فلورا ، وبذلك تؤكد الاحتمال المزدوج الذي ينتظر فلورا ، بل يغني الموضوع ايضاً بتذكيرنا بسقوط الملائكة

عند ميلتن وباحتفاظهم بشيء من جلالهم الاصيل بالرغم من ذالك ــ « ان فيض البهاء ــ قد اظلم » • وهكذا ، بتكرار توكيد كربها ، نكاد نتوقع الفقرة التي تخبرنا بانها « تعاني عذاب ••• اللعنة » : انها ملعونة وجالبة للعنة ــ تذكرة اخرى بالاسطورة الميلتنية • انها توصف مرة اخرى بأنها « شيطانية شاحبة نهمة » ولم « يقصر اي جزء منها ••• عن الشر » ــ وهذا ما يذكرنا باحرار جيمز على اعتبار الاشباح شياطين • وهي ، مرة اخرى ، « شاهدتنا الشيطانية »، كذلك هي وكوينت « شريران » او « لم يكونا ملاكين » وكان يمكن ان يجلبا « مزيدا من رسالة جهنمية » و « ان يسعيا في الشر ، ان يبقيا استمرارية عمل الشيطان ، هو ما يعيد الاخرين » • انهما « مغريان » يعملان بهدوء بايحائهما « ايحاءات ساحرة بالخطر » • وفي المشهد الاخير يكشف كوينت ــ والعبارة مستعملة مرتين ــ « عن وجهه الابيض الملعون » •

بهذه السلسلة من الكلمات المتناثرة خلال القصة ، ومركبة مع ذلك في تصريح عام ، يسم جيمز بالشيطانية تلك القوى التي تهاجم الطفلين اللذين لا يفتأ يذكرنا بجانبهما الملائكي • ان هذه القوى المهاجمة ، الحاضرة غالباً في الدراما الاليزابثية ، ينظر اليها من وجهين • يضطر الدكتور فاوستس الى مواجهة عدو له حقيقتان ، داخلية وخارجية ــ افكاره وشيطانه مفيستوفيليز ، وجيمز يعرض الشر كمؤثر (الشياطين) ، وكمتأثر (التحول في طفلين كانا يوماً نديين ، جميلين ، بريئين) • ويظهر مفهوم ثنائية الواقع باجلى مظاهره عند ما تسأل السيدة كروز « فاذا كان سيكون بهذا السوء في النهاية ، فكيف يكون ملائكياً الان ؟ » فتجيب المربية « نعم ، حقاً ــ وخصوصاً اذا كان شيطانا في المدرسة ! » فبهذه المتناقضة عن الملاك ــ الشيطان يبرز جيمز ما يراه التناقض الرئيس في الطبيعة البشرية ويؤكده خلال كتابه عن طريق الصيغ اللفظية المختارة • تتحدث المربية عن « حب الطفلين للشر » اقتبساه من كونيت والانسه جيزل ، وعن « ضعف » مايلز في المدرسة • ان استعمال كلمة « ثورة » في نص

كهذا لوصف ما انتهى اليه مايلز من علاقته بالمربية ـ وهذا ما ينبغي ان يذكرنا بانه قد اصبح « حرا » كليا ـ لا يمكن ان يعيد الى اذهاننا ثورات الاساطير اليهودية ـ المسيحية في الفردوس والجنة . ان التغير الثوري في الشخصية يعرض هنا بلطف عن طريق التمازج اللفظي في فقرة واحدة . تقول المربية « لقد وجد اكثر الوسائل الالهية بساطة لا بقائي هادئة اثناء ذهابها . » فتتساءل السيدة كروز « الهية ؟ » فترد المربية « جهنمية اذن ! » وهكذا تتداخل الالهية في الجهنمية كمتناقضة ظاهرية . ثم سرعان ما نلاحظ التحول المكتمل في فلورا : فهي ترد على المربية تعبير « رزانة ثابتة قاسية » وتتجاهل حضور الانسة جيزل « البغيض القبيح » ـ « الأمر الذي احال البنت الصغيرة نفسها الى حضور اخافني » . ونرى ، بالتباين ، ان في مايلز صراعاً مديدا يصل الينا بلطف بتكرار استعارة المرضى . ففي بداية القصة نجد مايلز في « عنفوان الصحة والسعادة » ، ولكنه في النهاية يبدو مثل « مريض حزين في مستشفى الاطفال »، « كالناقه المتعب قليلا » ويبدي في النهاية « شجاعة » بينما هو « يتوهج ألماً »، اذانه « يهز رأسه هزة المريض » وهو « وجه جميل محموم » . غير ان الجمال يذهب ، والحمى تشتد ، و « يختض » مايلز « طلباً للهواء والنور » وينتابه « غضب عارم » . ان ذروة مرضه ، وتجمع الخيوط التي كنا نتابعها ، يتجلى في صرخته الحاقدة على المربية : « انت ايتها الشيطانة ! » انه تبدل نظرته الاخيرة الى القيم : فهذه التي كانت ستكون منقذته غدت في نظره شيطاناً ، اينم وجهه عن « تضرع مكره عليه » ـ وهذا في الواقع صلاة الى كوينت ، الشيطان الذي اصبح معبوده الكلي . ولكن الله لا يحضر ، فيموت مايلز قنوطا . اننا لا حاجة بنا للسعي لاكتشاف اعتماد هذه الذروة البارعة على حشد التداعيات والاستحضارات ، التي يهيؤنالها جيمز ، عن الحل النهائي لوجود الطفلين ، كما كنا نحاول تبيانه في هذا المقال .

هناك التماعات لصور خيالية اخرى ، كالذي سبق ذكره عن فاوستس • فيقول مايلز « انت أيتها الشيطانة ! » يكاد من ناحية يشبه هجوم فاوستس القاسي (في مسرحية مارلو) على الشيخ الذي كان يحاول انقاذه • والواقع ان قصة جيمز ، في صراعها المركزي ، ليست تختلف عن قصة فاوستس اذا ما جاءت الحكاية على لسان « ملاك الخير » • ولكن ، في الوقت الذي تكون فيه قصة الدكتور فاوستس رواية عقلية متأخرة لقصة (كل امرىء) ، فان جيمز ، كما قلنا ، التي تستعملها المربية على ان جيمز يعهد اليها بمهمة الانقاذ ، لا بمفهوم عام فحسب ، بل بتضمين المعنى المسيحي ايضا ، فهي تستعمل كلمات مثل « كفارة » ، وتتحدث عن نفسها باعتبارها « ضحية تكفيرية » عن « آلامها الخالصة » ، وفي مرات اخرى ـــ مرتين في المشهد الختامي ـــ عن « عذابها » • ومنذ البداية تخطط لكي « احمي تلميذي » ، « لخلاصهما المطلق » ، وتكثر من الحديث عن « صلاتها » « لتحمي وتدافع عن المخلـوقين ، الصـغيرين ••• المحرومين ••• المحبوبين » • وعندما تخشى عدم تمكنها من « انقاذهما وحمايتهما » و « انهما ضائعان » ترى نفسها « حامية مسكينة » • وهي في مكان آخر « اخت محصنة » تسعى « لرعاية » مايلز • الى هذا الحد لا يمكننا ان نخطيء في رؤية علاقة الراعي بالرعية ، تلك العلاقة التي تتضح بقول المربية تخاطب مايلز « كل ما اريده منك هو ان تعينني على خلاصك » • يحوك صراعاً جوهرياً بتلميحات متتابعة الواحد بعد الاخر عما يصيب الانسان من تغير في (عصره الذهبي) ، وبذلك تكون لدينا مسرحية اخلاقية ، ولكن برواية معقدة ، غنية ، شديدة الكثافة • عندما ترى المربية كوينت لاول مرة تدرك وجود « شيء من التحدي فيما بيننا » ، وفي المرة التالية يبدو لها « كأنها كانت تراه منذ سنوات وانها كانت تعرفه دائماً » وقبيل النهاية تقول « لقد كنت ••• وجهاً لوجه مع القوى » وفي المشهد الختامي تقول « كان الامر اشبه بمصارعة شيطان في سبيل روح انسان » •

— ٥ —

ما الذي تقوله القصة ، اذن ، عن دور المربية ، وكيف يسهم هذا في بنية التعابير التي تؤلف لغة جيمز جزءا من مادة بنائها ؟ منذ البداية تدل الكلمات انها بهذا المفهوم « تحب » مايلز ــ ذلك الحب الذي يجب عدم الخلط بينه ــ كما فعل بعض النقاد ــ وبين « تعاطي » الحب وان انها « تهواه » • فبدون هذا الحب الرعوي لا يمكن لراع ان يجد فى رعيته ما يستحق معه التضحية • ولقد اوضح واجب المربية بدقة اكثر في حقيقة كونها تعمد في النهاية الى تمثيل الاعتراف لكي تحمل مايلز وسيلة على الاعتراف ، وان المشهد الختامي الطويل يأخذ في الواقع الشكل الاعترافي ، حيث تكون المربية في مقام الراهب ، محاولة ، بالكلام وبالاشارة ، حماية من بعهدتها من القوة الشريرة التي غزت حتى هذا المكان ، بما في ذلك من سخرية لاذعة • ان على المربية ان تنتزع الاعتراف بشكل ما لانها ، لحاجتها الى توكيد ايجابي ، لا تستطيع ان تكون هي التي توجه الاتهام ، ولكن الحصول على الاعتراف ، وهو الاهم ، يخفف من كبرياء مايلز ومن ارادته الذاتية ، فهو قد يهدىء سورته ويقربه من نيل الغفران • ان لهذه التجربة صفة من صفات الطقوس المقدسة ، فالمربية تقول ام مايلز يشعر « بضرورة الاعتراف ••• انه سيعترف • فباعترافه يكون خلاصه • » ويكون هذا عندما يرضى ، ويعترف بأن « وجه اللعنة الابيض » يقف عائقا ، ثم يتراجع في اللحظة الحاسمة ، ولكنه يعود « وكأنه يريد افساد اعترافه » • ثم ينكشف لنا ، فى الموقف المخرق ، موقف المربية ــ المعترفة ــ المنقذة ، ان مايلز قد ضاع •

يحتمل ان تكون هناك آثار من الافتراضات الكهونية لزيادة ثقل موضوع الخلاص واللعنة الذي يبلغ شكله الخاص في الايمان بالاسرار المقدسة ، في المشاهد الختامية • فقبيل منتصف القصة تشير المربية الى الطفلين بوصفهما « طاهرين ولكنه مقدر عليهما » • فهي بوصفهما بالطهارة انما تعني

افتقارها الى دليل ملموس مباشر على ان بارتكابهما الاعمال الشريرة كان بملء اختيارهما ، فهما ما يزالان فاتنين وجميلين ، وهي لا تجد اساساً متيناً لتوبيخهما بموجبه ، فلماذا اذن مقدر عليهما ؟ أفليس هذا تنويهاً بالخطيئة الاولى (والتي تراها الانسة بورتر جزءا من القصـــة) ، وتفســيرا يتفق مع اعتبار (بلاي) بمنزلة الجنة ؟ وبالمضي الى ثلاثة ارباع القصة تعود المربية مرة اخرى الى التكهن : « ... لقد كنت دائماً اهاجم وانكر اللغز في كون صغير كهذا يمكن ان يرتكب ما يستحق العقاب عليه . » ولعل كلمة « اللغز » هي الصفة المناسبة لوصف موقف يكون احد شروحه التقنية هو القول بالخطيئة الاولى عند انسان عادي العقل ذي شعور ديني ولكن دون تفقه لاهوتي دقيق . وان مما له دلالته هو ان المربية لا تثور ضد العقاب ، فكأنها تراه يرمز الى ظلم كوني . والخطيئة الاولى سواء اكانت حرماناً طبيعياً او عصياناً في جنة سماوية او ارضية ، تنسجم تماماً مع ميكانيكية هذه القصة عن هذين الطفلين الجميلين اللذين ، وهما في ربيع العمر الزاهر ، يعانيان ، وان لم يكن دون رغبة منهما ، ظلماً خفياً يؤدي في الحقيقة الى هلاكهما .

ـ ٦ ـ

ان تلخيصنا لهذه المعاني التخيلية في (دورة المسمار) قد توغل بنا عميقاً في النظر الى الكتاب نظرة ذات مسحة دينية قوية . غير ان هذا الانطباع المثير تتاح عناصر تتخلل القصة بهدوء ، لا بالوسائل الجانبية فيها ، ان صح التعبير فتصبح مؤشرات توجيه مهيمنة . ليس ثمة شيء من الامارات القديمة المألوفة والدالة على نزعة دينية في التجربة ، ولا شيء من الانجيل صراحة ، فلا نص منه ولا رجال دين ، ولا شيء من دلائل المشاعر الدينية ــ لا تضرع ولا صلاة و تأملات ، فكل ما هنا لك بضع مرات من الذهاب الى الكنيسة بما يعدو العادات اليومية ، وفيما عدا ذلك فالنص دينوي في ظاهره . وعليه فالقصة ليست من الوعظ اللطيف ، وانما هي قصة « ذات حياة » ــ حسب

رأي جيمز في الجودة ـ وان الامر متروك لنا لكي نحدد الحدود ونضع المديات للحياة وانعكاساتها • صحيح اننا عندما نتوقع العون الايجابي في بحثنا عن ذاك التحديد ، لا نجد الا أقله ، ولكننا مع ذلك قد نستشعر في القليل من التذكرة الكنسية العابرة شيئاً من الضغوط الرمزية الهينة ، وكأنها حضور واه لا يكاد يسمع انما الحس به خفيف • وهـذه التلميحات لا تتضـخم فى « شخصية » صلدة تتطلب شيئاً من اهتمامنا ، ولكنها بوسائلها الصغيرة تتعاون مع تلميحات اخرى • فقراءة القصة ، مثلا ، تقع خلال موسم عيد الميلاد ، اذ يبدأ اطار الحركة في القصة ليلة العيد ، وكوينت يظهر للمرة الثانية يوم الاحد ، غائماً ممطرا ، قبيل ذهاب المربية الى القداس المتأخر في لكنيسة مع السيدة كروز ، بعد قولها انها « لا تليق بالذهاب الى الكنيسة » فيكون قداسهما ، على ذلك ، مجرد « قداس صغير من الدموع والحسرات ، من الصلوات والتعهدات ••• » • هذه هي المناسبة المهمة التي تشخص فيها السيده كروز الشبح بأنه كوينت • وفيما تتأمل المربية الموقف ، تتحدث عما عرفته عن « الصلة التي لا تصدق » ـ القداس الاسود ، ان صح التعبير • والحدث الذي يلي ذلك في الاهمية يقع ايضا يوم احد ـ « ثورة » مايلز • مايلز والمربية « على مرمى البصر من الكنيسة » ، فتفكر « بحسد » في ما يشبه العون « الروحي الذي تقدمه وسادة الصلاة » • وبعد دخولهما باحة الكنيسة ، يوقفها مايلز « امام ما يشبه قبرا مستطيلا منخفضا » ـ وهذا تذكرة بأن (بلاي) قد « صيبت بالموت » عند ظهور كوينت اولى مرة • م يتهدد مايلز بأنه سينزل عمه ، وبذلك يكون هو الذي يتركها و « يدخل الكنيسة وحده » بهذه السخرية اللطيفة ، بينما ليس امام المربية الا ان تمشى « حول الكنيسة » لتسمع « اصوات العبادة » • هنا يطالعنا فورا ما ندعوه أداة المسيحية العلنية بوظيفتها الساخرة • من هذا ننطلق الى أضخم كتلة من الايحاء في الكتاب كله ، بل انه طيف اكثر من كونه ايحاءا ، ومع ذلك فمطلوب ألا يندرج تحت الاسلوب

التخيلي المألوف كل يوم . ان ثورة مايلز تكشف عن فعل مستقيم يزداد بشكل ملفت للنظر حتى نهاية القصة . يخصص جيمز ٤٠ بالمئة من المساحة لهذا الفعل الذي يستغرق ــ وهنا نمطة جديرة بالملاحظة ــ ثلاثة ايام فقط ــ الأحد والاثنين والثلاثاء . وخلال هذه الايام الثلاثة ، تقوم المربية ، ابنة القسيس ، بواجبها الشبه قسسي بشدة وعدوانية جديتين . ففي ليلة الاحد تبدأ بتنفيذ قرار جديد ، وان يكن بحذر ، لحمل مايلز على الاعتراف ، فتؤكد صراحة دورها كمنقذة . وتحاول يوم الاثنين ان تثير في فلورا هزة من المرونة الروحية ، فتفشل . ولذلك تتوجه بجماع ارادتها فى الافتداء الى مايلز ، وفي المشهد الختامي تصارع العدو مباشرة ، فتنجح الى حد ما ، فلا يعود مايلز قادرا على رؤية كوينت . غير ان نهاية الذروة في مساعيها التي دامت ثلاثة ايام كمنقذة تبوء بالفشل ، فكوينت يعود ثانية وكأنه يريد ان «يمنع» مايلز من الاعتراف ، وان كان هذا يموت دون ان يستطيع رؤية كوينت . ان التي ستفتدي الاحياء توصف بأنها « شيطانة » ، وفي كوينت نرى الذي يبعث ثانية ليغري الاحياء بما فيه هلاكهم ــ ذلكم هو البعث والموت . هنا لا يضع يوم الاحد نهاية منتصرة للمحنة الرمزية التي ابتدأت فاشلة يوم الجمعة ، دون ان تفتتح بالامل صراعاً كان سينتهي في اليوم الثالث بخسارة مرة . فلدينا هنا ، اذن ، هزيمة خريفية حديثة صبغت بشكل نصر ربيعي قديم . فلكي ننقل طبيعتها ونحيط بكل ما فيها من تداعيات ، افلا ندعوها (الفصح الاسود) ؟

— ٧ —

لئن استقام هذا التفسير فانه سيتوج صرح التداعي الملفت للنظر ، والذي هو جزء وامتداد للبناء الدرامي في القصة ، ذلك الصرح الذي يصور ماهية الانسان ، او حياتيته ، ان صح التعبير ، باعتبارها امكانية يمكن تحقيقها او تحويلها ، من باب التناقض ، الى الضد مما هي عليه تماماً . وهذا هو ما يقال لنا ، بالتضمين ، عن طريق الجمال الذي ينقلب قبحاً ، والنور الذي يتحول

ظلاما ، والبراءة التي تستحيل خبثاً ، والربيع الذي يعود خريفاً ، والشباب الذي يشيخ ، والجنة التي يحيق بها الموت ، والملائكي الذي ينقلب شيطانياً ، وعن طريق تصوير القدرة ــ سواء أفهمت كخطيئة اولية ام غير ذلك ــ على التمرد ، على قلب معايير القيم ، على انكار فاعلية الخلاص . تصل الينا هذه الحقيقة مصحوبة بهزة غريبة ، لان الذي نرى انه يحدث ليس تلك الحركة الضعيفة التي تجعل تقدم الانسان في العمر وفي الفساد محتملا ، وانما هو الانتقال من طرف الى نقيضة بهيئة خالصة من حيث الجوهر والبداهة الرمزية . ان الشباب هو العمر ، في هذه القصيدة التي تحكي عن الشر .

لقد تقصد جيمز ان يهمل امورا معينة في بيانه القصصي ، ولكنه في بيانه الشعري بذل جهدا لوضع المفاتيح المناسبة لحل الاسس الميتافيزيقية لعقدته . ان العمومية التي اثارت العديد من النقاد هي ازدواجية الخير والشر المسيحية ، وهي التي ابرزها جيمز باساليب شعرية في اجزاء متنوعة من اللغة الرمزية والفعل . وهذه ، للطافتها ، قد تخفى . فمقولات جيمز ، ككل المقولات الشعرية ، ليست مباشرة ، فهي حتى في وسيلتها النثرية تتبع منطق النثر ، وتسبغ على حكايته جوا نستشعر فيه ضغط قوة التخيل باكثر مما تلمحه عين قارىء القصص العادي . اننا ان حاولنا ذكر منابع هذا الضغط بالترتيب لوقعنا في المزيد من الاقوال الكليلة . فنقول بلا تردد ان (بلاي) « تصبح » جنة عدن . علينا ، عند دراسة كل شعر جيد ، ان نقاوم كل ميل الى ان نرصف على متوى ثانوي للمعاني مرادفات دقيقة للعناصر القصصية ، اذ ان تصرفاً كهذا يستقي من الفرضية الفجة القائلة ان كل جزء من القصة ليس الا قطعة مصنوعة بالات دقيقة في ماكنة مجازية . غير اننا لابد ان نحس بالمتوازيات ، وبالتشبيهات ، وبالتلميحات ، وهكذا ، فيما نحن نحافظ على امتلاء العمل وبمروته نستطيع أن ندرس حركة نغمته الفنية الخارقة . وبذكرنا النغمة لابد لنا من التحرك نحو تحديد البناء . ان الاطر اللفظية والصورية التي سبق

وصفها ليست لها الحتمية البنائية التي تكون في الشعر الغنائي • ومع ذلك فان هذه الاطر ، التي تتداخل وتتشابك بشكل غامض في عملية تحليل رديئة عشوائية ، ذات اهمية كبيرة في صياغة القصة وفي تحديد معانيها • انها احدى الوسائل التي بها تعمل الوحدة الخيالية ، كما قال كوليريج ، وهي تتعاون تعاونا واسعاً مع الوحدات البنائية ــ اجزاء الحكاية ــ في تحديد هذا اللون من الصراع بين الخير والشر •

الهامش

(١) يقول فيليب راف عن محاولات تفسير الاشباح انها « مغالطة من مغالطات العقلانية » ويؤكد ، وهو على حق ، ان وجهة النظر الفرويدية تضيق القصة وتحيلها الى شيء عادي بما يناقض مقاصد جيمز والعادات الفنية ــ ولي ان اضيف ــ وكذلك احساسنا بأن امورا كبيرة معرضة للخطر . في المناقشات المنشورة بعنوان (دعوة الى المعرفة) باقلام كاترين آن بورتر ، ومارك فان دورين ، والان تيت ، ينكرون جميعاً ملاءمة قراءة القصة قراءة فرويدية . لقد سعيت ان اوضح بشيء من التفصيل كيف ان راي ويلسون عن (دورة المسمار) يختلط بشان القصة ومقدمة جيمز (« ملاحظات اللغة الحديثة » ١٩٤٧ ، ٤٣٣ــ٤٤٥) .

لزلي فيدلر • عد الى الطوف ، عزيزي هك !*

لعله من المنتظر ان يغدو الزنجي والمنحرف جنسياً موضوعين ادبيين مبتذلين في وقت عاد البحث في المسؤولية والفشل على رأس ما يعنى به الادب • ان التعارض الذي يمثلانه هو الذي يلازم افكارنا ، ذلك التعارض الاخلاقي الذي لا نملك ازاءه حولا ولا قوة لا فتقارنا الى وسيلة (فلا تقاليد للمجاملة ، ولا صيغة للسخرية) تتعامل بها مع تضارب المبدأ والممارسة • لقد سبق ان شاع عن البيوريتانية انها فى حياتنا قوة تحث على النفاق • على العكس ، اذ ان توكيدها احادية العقيدة والفعل ، وان احالتها اشد جوانب الحياة ابتذالا الى ميادين حيث يتم فيها اختبار قوة اخلاق المرء ، تربك الداخلي والخارجي ، وتجعل النفاق بيننا يبدو ألفت للنظر مما هو في اي مكان آخر ، الى حد مقيت ، حد الكبيرة من الكبائر • وانه لما له دلالته ألا تكون هزة الكتف في امريكا (القبول بالظروف عذرا كافياً ، علامة العفو عن الذات قبل الزلة الحتمية) حركة غير مألوفة او غريبة •

ومع ذلك ، فامام الوجود المستمر للحب الجسدي الشاذ (انابسط نعوتنا تستثير بذاءة ميكانيكية في امور كهذه) ، وامام الاحياء الدنيا ، حيث

يخلق الزنجي صخبه وتأتأته التي تسيء اليه ، لابد للامريكي الابيض ان يختار بين الائتلاف مع المتباين الدستوري او القيام بصياغة معتقدات جذرية جديدة . هنالك ، ولا شك ، بدائل لتجنب ذاك الاختيار النهائي ، وليس اقلها امتاعاً ، النوادي الليلية ، والمقاهي « المنحرفة » ، واتصالات الاسود ـــ و ـــ الاسمر حيث يعرض الشقر أو السود شقرتهم او سوادهم كما لو كانوا اصوات لهو ومسليات اعدت للضحك ، لا يبقى لها خط من الواقع حالما تطفأ الاضواء وتقلب الكراسي على المناضد للتنظيف . في عروض المتزنجين القديمة ، كان على الذي يمثل الزنجي ان يصبغ نفسه بدهان ممزوج بالفلين المحروق ليظهر بمظهر الزنجي التقليدي ، بينما كان على الذي يمثل المنحرف ان يمشي متعثرا مهتاجاً بما يناسب المعروف عن حالته .

ان موقفي الزنجي والمنحرف جنسياً في مجتمعنا موقفان متعاكسان تماماً ، او انهما ، في الاقل موقفان يتطلبان حلين متعاكسين . ان قوانينا على الانحراف الجنسي والاتجاه المتميز الذي تمثله يجب ان تستبدل بما ينسجم مع الحقيقة الاجتماعية الصلدة ، بينما هذه الحقيقة الاجتماعية ، سلوكنا العلني نحو الزنوج ، هي التي يجب ان تعدل بما ينسجم مع قوانيننا والاخلاقية التي تمثلها ، رسمياً في الاقل . والقضية ليست ، بالطبع ، بهذه البساطة . هنالك مفهوم آخر تتناقض فيه العاطفة المنحرفة مع الاسطورة الشائعة عن حب الذكور ، بمثل ما تتناقض علاقتنا الحقيقية بالزنوج مع اسطورة تلك العلاقة ، وما هاتان الاسطورتان ، بما يدلان عليه ، سوى اسطورة واحدة ، كما سنرى .

ان وجود الانحراف الجنسي الصريح يهدد بأن يصبح مظهرا من المظاهر الاساس في الحياة العاطفية الامريكية : الصداقات في غرف الملابس ، والملاعب ، ولعبة البوكر ، ونزهات صيد السمك ، كلها ضرب من العاطفة اللاعاطفية ، خشنة ورقيقة معاً ، ميل جنسي كالذي عند الطفل ، براءته فوق الشبهات . ان اية بادرة من الشك في هذه البراءة ، التي لا توجد الا افتراضاً ، سوف

تهدم ايماننا المتين بعلاقة ساذجة ، راضية كل الرضا ، ومنيعة في الوقت نفسه ازء الشهوة ، جسدية بمثلما المصحافة جسدية،وعلى الجانب الاخر من الجماع • ان اسطورة القرن التاسع عشر عن الفتاة الطاهرة اخفقت في البقاء بشكل (محسوس) في عصرنا هذا • بل ان هناك في النكت البذئية التي يتبادلها الرجال في عربة التدخين ، او في الثكنات ، او في قاعات النوم ، ثمة انتقام رجالي مشترك ضد النساء على خياتهن تلك الاسطورة خيانة شائنة ، وتحت هذا الانتقام يكمن افتراض العفة النظيفة في جماعة المنتقمين ، مادامت هي جماعة من الذكور فحسب • فمن اي مصدر يمكن ان تهب تلك النسخة غير المتوقعة من المرح النظيف لتحوم فوق اجتماعات كتلك ؟ ان هذه الرفقة الاخوية المنطوية على تهنئة الذات ، وسذاجتها المذهلة هي التي تلد فورا فرصاً لا تنتهي للنكوص ، والكراهية الشديدة للاعتراف بوجودها ، وللتخلي عن سيطرة الحب القوية دون عاطفة •

انها ، بعد ذلك ، ما نعرفه من مئة مصدر آخر ، ما تؤكده هنا : تردي الحياة الامريكية ، بمفهوم تكنيكي ، توقها الحرون الى الطفولي العنيد المتشبث برأيه والمثير للاعجاب في الوقت نفسه • ان امريكا الاسطورية هي الصبا ــ ومن ذا الذي يجفل عند رؤيته ان كتابين اثنين من حفنة الكتب العظيمة الاكثر شيوعاً واستهواء من تراثنا القومي نجدها عادة ، مصورين ، على رفوف مكتبة الاطفال • انني اشير ، طبعاً ، الى (موبي ديك) و (هكلبري فين) ، المختلفين اشد الاختلاف في التقنية واللغة ، ولكنهما متشابهان في كونهما للاطفال ، او بعبارة ادق ، للصبيان •

هنالك ايضا (حكايات لذرستوكينگ) بقلم كوبر ، وكذلك (سنتان في البحر) بقلم دانا ، وعدد من كتب ستيفن كرين ، تلك الكتب التي يعتمد ازدياد رواجها على ذوق الصبيان ، حتى لكأن المرء يتكهن بالمصير غير المحتمل نفسه لارنست همنكواي • هنري جيمز هو وحده الذي ينجو من بين روائيي

الماضي الامريكي من التصنيف ضمن الـكلاسيكيين الذين يكتبون للاحداث ، فحتى هوثورن الذي كتب احياناً للاطفال ، لابد له ، في رواياته للراشدين ، ان يأخذ قراءة الاطفال بنظر الاعتبار ، وان لم يكن بمثل ما فعل مارك توين وملفيل • ان طبعة للاطفال من (الرسالة القرمزية) كانت تبدو مزحة بعيدة الاحتمال لو لم تكن جزءاً من خبرتنا المشتركة • وبالعثور في قسم الاطفال من المكتبة المحلية على كتاب هوثورن الذي كان يصفه انه « جهنمي اللهيب » ، وبتذكرنا ان (لموبي ديك) نفسه شعاره الخفي « اني اعمدك باسم الشيطان »، لا يسع المرء الا أن ينحني بصمت رهيب أمام الالغاز الاخلاقية العامة ، الفكرة الامريكية عن « الطهارة » • كل شيء يذهب عدا الوصف الصريح لحب الراشدين الطبيعي • على كل حال ، الأولاد سيكونون اولادا !

فما الذي تشترك فيه ، اذن ، كل هذه الكتب ؟ فاعتبارها كتب اطفال : نتوقعها ا نتكون محتشمة او دون شعور بالاثم ان صح ذلك ، في عرضها حب ذكوري عفيف كخبرة انفعالية اخيرة ــ وهذا هو المشاهد في القضية • فعند دانا هو حب القاص الكئيب لاحد سكنة هاواي ، هوب • وعند كوپر هو المحبة التي دامت مدى الحياة بين ناتي بوميو وچنكاجكوك وعند ملفيل حب اسماعيل لكويكيگ ، وعند مارك توين مشاعر هك نحو الزنجي جيم • في بؤرة الانفعال ، حيث اعتدنا ان نجد في روايات العالم العظيمة حباً طبيعياً ، سواء أكان « افلاطونياً » او زنا ، او اغراء ، او اغتصاباً ، او غزلا طويل الامد ، نجد هنا ، بدلا من ذلك ، العبد الهارب وصبياً نكرة مضطجعين جنباً الى جنب فوق طوف يحمله نهر لا نهاية له نحو مهرب بعيد الاحتمال • او البحار المنبوذ يستيقظ على وشم ذراع صائد الحيتان الاسمر وهما على شفا ضالتهما المنشودة المستحيلة • « ألوها ، ايكاني ، الوها نوي » يخاطب هوب العشيق الذي يفضله على اصحابه البيض قاطبة • وهذا اسماعيل يخبرنا بمنتهى الصراحة : «وجدت ذراع كويكيگ ملقاة عليّ القاءا كله حب وعاطفة ، حتى

لكأنك كنت تحسبني زوجته ... كان لا يفتأ يضمني بقوة ، وكأن لا شيء غير الموت يمكن ان يفرق بيننا نحن الاثنين ... وهكذا ، في شهر عسلنا القلبي ، اضطجعنا ، انا وكويكيك - زوجاً من المحبين في راحة ودفء ... ومال بجبهته على جهتي ، واحتضنني عند خصري ، وقال اننا غدونا منذ الان متزوجين . »

والعلاقة الغامضة عند ملفيل تتحول الى بيان واضح يكاد يكون شرحاً صريحاً ، ليس بتعبير عرضي او برمز مموه (ارتداء جيم ملابس النساء في (هك فين مثلا ، والذي قد يعني كل شيء او لا شيء اطلاقا) ، بل بوصف متئد ، خطوة فخطوة ، يعرض علينا « زواج اسماعيل وكويكيك النقي » ، وفي الليلة الاولى ، بعد التغلب على الخجل الاولي ، يتم قبول انبوب تدماهوك الحار الضخم بألفة تزيل الخوف . ثم بين ذلك الاحتفال بالزفاف نفسه (حيث ان حفلة الزفاف في هذه الزيجة ، كما فى حالات كثيرة ، تلي ازالة البكارة) ضمن تلامس الجباه الطقسي ، يلي ذلك القلق والاثم صباح الليلة الاولى (الرسمية)، والشك في كون المرء قد ارتبط برباط لا ينقض مع اسوأ ما فيه من كوابيس ، واخيرا التصوير الرمزي لاستمرار حالة الزواج في صورة « حبل القرد » الذي يربط العاشقين خصرا بخصر ربطا محكماً (وفي سبيل هذه الرمزية يبدل ملفيل « حقيقة » من حقائق صيد الحيتان - المرة الوحيدة في الكتاب) كتحالف دائم يؤدي الى الحماية المشتركة ، كما انه يهدد بموت مشترك .

كل شيء جسدي ولا شك ، ولكنه في النهاية على شيء من البراءة . ليس ثمة سيف مصلت يمتد بين العاشقين ، وانما هو ضرب من الجهل الطفولي ، وكان الوقوع فى الشهوة لم يكتشف بعد . وحتى عند داتني في (حياة جديدة) لا اثر لحب أقل اساءة ، واكثر عفة موصولة ، اما كونه غير راشد فخارج عن الصدد . ان احاسيس اسماعيل اذ يستيقظ تحت ثقل ذراع كويكيك ، وان الحنو في تكرار ارتباك هك ، والكاف جيم ، وان دور الرفيقة في جنة عدن

والذي يلعبه الهندي مع بامبو ـ كلها يدخل في تركيبنا منذ الطفولة : فنحن لا نتذكر اول اكتشافنا لها ، كما لا نشعر بأننا بدونها يوماً .

اننا مدركون لجوانب الانحراف الجنسي الطفولي في هذه القصص ، وان يكن ادراكا غامضاً ، ولكننا انما بالجهد نستطيع ان نتيقظ لنعي كيف اننا ، نحن عند بلوغنا الرشد نجد في اللون اختلافاً يكفي لكي يثير فينا الارتياب والكراهية ، نحتفل ، جميعنا ، بحب مشترك بين (رجل ابيض وملون) . انه مدفون في مستوى قبول لا يلمسه المنطق ، ومختف عن الرؤية الصريحة ، على العكس تماماً مما نراه على المستوى المحرم عندنا ـ ان مفهوم ذلك الحب لا يحيا الا في غموض رمز ، دائم ، استحواذي ، وبالاختصار ، نموذجي : افتتان الصبي الانحرافي ، وحب الاسود يتحول على هذا المستوى الى شيء واحد .

ارى انني كنت استعمل هنا كلمة اسيء استعمالها بشيء من الدقة ، فبكلمة « نموذجي » اعني اطارا متماسكا من المعتقدات والمشاعر التي تتشارك تحت مستوى الوعي تشاركاً لا توجد معه مفردة مجردة يمكن ان تمثله ، وهو من « القدسية » بحيث ان الكبت غير المدروس واللامنطقي يحول دون كل تحليل واضح . ان عقدة كهذه تجد صيغة او قصة نموذجية تقوم بتجسيدها ، وتعمل في الوقت نفسه ، في اول الامر في الاقل ، على اخفاء مضامينها الكاملة . الا ان السر يمكن ان يكشف عنه فيما بعد ، والنموذج يمكن ان «يحلل» او يفسر « مجازياً » على وفق لغة العصر .

ارى ان العقدة التي كنا ندرسها عقدة اسطورية في الاساس . ان لها في الحقيقة طبيعة المثال الخفية ، تروغ من مخالب هوولز او السيدة توين الحذرة ، اللذين استنبطا ان في (هلكبري فين) لغة لا تناسب الاطفال ، ولكنهما لم يظهرا للعيان معتقدا بغيضاً تقليدياً عن الحب المثالي . وحتى الادباء الذين نجد انهم بلغوا ذلك ، انما بلغوه حالمين . ان الاختلاف المحسوس بين (هكلبرى فين) وقصص توين الاخرى يقع جزئياً في التحرر من الكبت الواعي الكامن في

ما يفترضه الكاتب في شخصية هك ، والمرور دخولا وخروجاً في الظلام والضباب النهري ، والتشويش الدائم في التشخيص (اسماء هك العشرة او الاثني عشر ، ومسألة من هو العم الحقيقي • ومن هو توم الحقيقي) ، واقتحام العنف الغريب المفاجىء دون ماض او مستقبل ، كل هذ ه تعطي القصة صفة الحلم المتطرف ، على الرغم من العناية الملحوظة بالتفاصيل • اما عن (موبي ديك) فليس ثمة ما يدعو لايراد هذه الملاحظة عنها • وحتى كوبر ، على الرغم من كونه مهذبا بما لا يطاق ، وبرغم املاله ، فانه لا يستطيع ان يخفي عن الصبيان الذين ما يزالون يقرأونه السر وراء شعوره بالخجل من نثره : الحلم الصبياني البغيض • لقد وجد فيه د • هـ • لورنس يوتوبيا الاطفال بوضوح : القفر المطلق حيث يستسلم اكتظاظ البيت للكوخ ، و « زوجتى » لجنكاجكوك •

لا يخطر لي انني رأيت في تعليقات الانثروبولوجي الاجتماعي ولا العالم النفساني ادراكا لدور هذا الحلم الطفولي العميق عن الحب في علاقتنا بالزنجي (اقول الزنجي ، على الرغم من ان العشيق في الكتب التي ذكرتها مختلف بين هندي وبولينيزي ، وذلك لان الزنجي اصبح مقتصر فى نظرنا على الرجل الملون دون منازع) • وبوقوعهما في فخ ما اصبح اليوم عادة مقيدة — مفهوم حسد الرجل الابيض الجنس من الزنجي ، الرعب المكافىء لتمازج الجنس الابيض بالملون — لم يلحظا العامل المتمم ، عامل الانجذاب الجسدي ، الحب النموذجي بين الذكر الابيض والاسود • غير ان اياً من الرعب والانجذاب لا معنى له بمفرده ، بل بكليهما معاً يكون المعنى • وبمثلما ان الحب الخالص بين الرجل والرجل يوضع عموماً ضد عاطفة الرجل نحو المرأة ، كذلك الرغبة السوداء ، التي تؤدي ، بخصوصية اكثر (وبحيوية أكثر ايضا) ، الى امتزاج الالوان ، توضع موضع التباين مع الحب المشرف بين الرجل الابيض وآخر ملون • ان جيمز فينيمور كوپر هو شاعرنا الاول في هذا التكافؤ ، اذ الواقع

ان تزاوج الالوان هو الموضوع الخفي في روايات (لذرستوكينگ) ، وخاصة في (آخر افراد الموهيكان) . ان ناتي بومپو ، الرجل الذي يفخر دائماً بان دمه لا يحتوي على اي (صليب) ، يهرب بطبيعته من التلوث بأية امرأة ، ولكن ليس بهذا التحول المطلق الذي يبديه نحو (سكواو) الذي يكون على وشك معايشته مرة اضطرارا ، والتهديد بالمغتصب ذي البشرة الملونة يرسل بالنسوة الشاحبات الواحدة بعد الاخرى يدرجن بخفة خلال بيداء كوپر الخيالي القفر . حتى المسكينة كورا ، التي يخالط دمها قطرة من دم غريب ، الامر الذي يحول بينها وبين اي زواج من رجل ابيض ، فانها كذلك ، ما دامت بيضاء ، لا يمكنها الاقتران بـ (انكاس) ، أنبل الرجال الحمر . انهما في الموت وحده يستطيعان الالتحام في معانقة نقية نقاء عناق الرجال . ليس ثمة امرأة صالحة غير المرأة الميتة ! ومع ذلك فقد سمح لجينكاجكوك وديرسلاير ان يجلسا الليلة بعد الليلة بازاء نار المخيم في انقى سعادة عائلية . فطالما لم يكن ثمة تمازج في الدم ، فللروح ان تقترن بالروح في غابة الله الطاهرة .

الطبيعة الطاهرة ــ ذلكم هو الاطار الحتمي (لزواج الذكور المقدس) . اسماعيل وكويكيگ ، يدا بيد ، على وشك الابحار ، هك وجيم يسبحان بجانب الطوف في سكينة مجرى الميسيسيبي ــ فههنا حركة الماء التي تتمم الاعراض المتزامنة . الحلم الامريكي في التطواف بانعزال على غير هدى . ان فكرة كون الزنجي عروساً لا تشوبه شائبة ، تمتزج باسطورة الهروب الى البحر ، الهروب مع النهر العظيم الى البحر . ان اتساع البحر الفسيح يحدد انفرادا يستلزم الحب ، وان غرابته ترمز الى التنصل من الاعراف ليجعل كل انواع الحب ممكنا . ففي (سنتان في البحر) وفي (موبي ديك) وفي (هكلبري فين) نلاحظ حضور الماء الذي يؤلف نسيج الرواية . اما (حكايات لذرستوكينگ) فتجد رمزا آخر للمعنى نفسه ، الغابة العذراء . لاحظ النعتين ــ الغابة العذراء ، والبحر الدائم المنعة . وانه لحسن ان تتذكر ايضا ما يجب ان يكون اكثر من

مجرد تصادف ، وهو ان كوپر ، الذي استطاع ان يحلم بهذه الاسطورة ، قد استطاع ايضا ان يبتدع لنا رواية عن البحر ، ان يكتب لاول مرة في التاريخ قصة بحر مناسبة .

ان اللواط في حجرة النوتية وفي مقصورة الربان ، والذي اشتهر فى ألف من النكات ، هو تدنيس لحلم ، غير ان ملفيل ، الذي لابد انه قد عرف بهذه التجديفات ، لا يشير اليها الا مرة واحدة وبشكل غير مباشر ، لان حلمه هو الذي تتهدده هذه . ولكن الحلم ما يزال يحيا في كتاب صدر مؤخرا بقلم كور فيدال ، المبتدىء في انحرافه الجنسي ، وغير المدرك بعد لما تنطوي عليه مشاعره ، ينغمس في احلام يقظة عن الهروب الى البحر مع اعز اصدقائه . ان الناس ينظرون الى تفشي اللواط فيما بين البحارة كامر مفروغ منه ، ولكن النظرة عادة تعتبر ذلك انحرافاً يفرضه على الرجال انعزالهم عن النساء ، على الرغم من ان العكس قد يكون صحيحاً ايضا ، اي ان الانعزال مطلوب بما يكاد يكون مقصودا كفرصة للقيا الذكور . على كل حال ، هنا لك قرائن تدل على ان خرافة البحر كمهرب وسلوى ، والاتجاه الجنسي الصبياني ، واسطورة الاسود كمعشوق ، كلها شيء واحد . فعند ملفيل وتوين اللذين يتبوآن مركز الدائرة فى تقاليدنا ، وعند الادباء الادنى منهما على المحيط ، تتم صياغة النموذج وتخليده دفعة واحدة . ان الزنجي جيم وكريكيگ يجسدان لنا ما كان يبدو بدونهما مجرد ضغط خفيف على عتبة وعينا . ان الوجود المناسب للنموذج يكون في الشخصية المتحققة التي تنتظر من يسألها عن سرها ، ان صح التعبير . تذكر اوديب الذي اخلد الى الصمت منذ سوفوكليس حتى فرويد !

اننا نؤخذ في طفولتنا ، دون ذكاء ، بهــذه الشخوص وبدلالاتهــا اللاشرعية ، وانه لمن الصعب علينا ان نفك ارتباطنا بها دون شيء من الايمان . فما الذي يجعل هذه الشخوص الاليفة مفتاحاً لارق عواطفنا ! يجد الغريب انه

اسهل ان يرى المغازي العميقة عمقاً لا تبلغ معه بؤرة الضوء • فقد اكتشف د • هـ • لورنس في كلاسيكياتنا ترابطا خرافياً عن الهروب والحب الذكوري الطاهر • واستطاع لوركا في (الشاعر في نيويورك) ان يمسك غريزياً (برغم كونه لا يقرأ الانكليزية) بالعلاقة بين [حي] هارلم ووالت ويتمان ، الجني شاعرا • ولكننا بالطبع ليس علينا ان نعي ما يتملكنا ، فالمثال النموذجي يعود الى الظهور في كل جيل من اجيال ادبائنا منكسراً ، لا يكاد يفهم ، ولكنه موجود • ففي حلم اليقظة الفظ الذي جاء في (اصوات اخرى ، غرف اخرى) بقلم كابوت ، نجد كلا عنصري التزامن حاضرين ، وان كانا منفصلين : الصبي المتحرك بين حب خادمة زنجية وقريب له منحرف جنسياً • في (عضو الزفاف) بقلم كارسون ماكولر نجد صورة اخرى : غرام عن انحراف جنسي انثوي بين فرانكي ، التي تقوم بدور الولد ، وطباخة زنجية • هنا يتحول الاب الاسود المعشوق الى الام الخادمة الحبيبة ، وتبقى كذلك سوداء • ليس من المستغرب ، على كل حال ، ان نجد هذه العقدة النموذجية في ادباء الايام الاخيرة من ذوي الاحاسيس الانحرافية الصريحة ، ولكننا نجدها ايضا في ادباء لا شك في رجولتهم ، مثل فولكنر الذي يثير الاسطورة في شخصيتي الزنجي والصبي في (مقتحم التراب) •

واخيرا ، من الملاحظ في الاسطورة اننا لانعود الى حب الرجل الملون الا في اطار الدور الذي يلعبه رجل الغابة المنبوذ الرث ، او بحار محتقر (« نادني اسماعيل ! ») او صبي ضال (هك ، قبل « تمدينه » يصرخ قائلا « كنت هناك من قبل ! ») • ولكننا لا يسعنا الا ان نتساءل كيف يمكن لمرأى الامريكي الابيض كمنبوذ ان تتفق مع حالتنا العامة المديدة : محبوب العالم ، النجاح ؟ لعله الفنان اذ يصور نفسه ، الاديب المتغرب تغرباً سيء الصيت في امريكا ، في الوطن مع صور كهذه ، الطفل في المدينة ثملا ، العائش السيء الحظ • ولكن لا ، ان اسماعيل فينا جميعا ، انه خوفنا الشامل الذي لا نعترف به يتجسد في

حالة الأديب كما في حالة البحار المنبوذ : ذلك القلق الملح الذي يلحظه كل اجنبي ، باننا قد لانكون محبوبين ، باننا قد نكون محبوبين لما نملك لا لذواتنا ، في الواقع ـ وحيدين • انه ذلك الارهاب الخفي الذي يفسر شكوكيتنا في وجه التزلف او المحاباة ، ما يدعى (ومرة اخرى النعت السعيد) : « تواضعنا الطفولي » •

اننا نطمئن انفسنا بأن محبوبنا الاسود البشرة سوف يحتضننا اذا ما عزلنا او انعزلنا عن الاخرين ، دون ضغينة او هوان الغفران • انه سيضمنا بين ذراعيه قائلا «عزيزي» او «آيكين» ، وسيهدىء من روعنا ، كأنه قد صفح منذ زمن بعيد عن كل اساءاتنا له ، او كأنها لم تكن في الواقع • مع ذلك فاننا لا يمكن قط ان ننسى ذنبا ، القصص التي تتقمص الاسطورة تضفي الدرامية ، مكرهة ، على دور الرجل الملون كضحية • هوب ، بطل دانا ، مشرف على الموت بسبب زهري الرجل الابيض • وكويكيك يظهر وقد ارهقته الحمى: حدث لا معنى له الا في ضوء هذه الضرورة • والزنجي عند كرين تشوه صورته الى حد التوحش • والهندي عند كوبر يوصل الى ارذل العمر واعياً بقرب انقراض جنسه • ويظهر جيم وقد اثقلته السلاسل واوهنت عوده انواع العذاب التي تخيلها توم باسم المزاح • ذا هوة الذنب الشاسعة ينبغي ألا تردم باكثر مما تردم هوة اختلاف اللون (كويكيك ليس ملوناً فحسب ، بل موشوم بشكل فضيع ، وجينكا جكوك بشع بالاصباغ ، ويصور جيم كصعلوك مريض مصبوغ بالازرق) • بحيث ان التصالح النهائي سيبدو ابعد تصديقا وأرق• ان النموذج لا يحاول انكار اساءتنا كحقيقة ، انما هو يصورها كشيء لا معنى له في وجه الحب •

احسب انه سيكون ثمة شيء لا يطاق في صورة ذلك الصفح والغفران ، لولا وجود قلق مخضر ، الاحساس الدائم بالفرصة الاخيرة • ان وراء كابوس الامريكي الابيض بأنه يوماً ما ، بعد ان لا يعود سائحاً ، ولا وارثا ، ولامحررا ،

بل يكون مرفوضاً منبوذا ، سيحلم بأن يتقبله الصدر الذي طالما اساء اليه اشد الاساءة . انه حلم على قدر من العاطفة ، على قدر من الغضب ، على قدر من القنوط ، بحيث انه يسترجع مفهومنا عن الصبا من الحنين الى الماضي حتى التراجيديا .

نحن في كل جيل نمثل الخرافة غير المحتملة ، ونعيش لنرى اطفالنا يمثلونها ايضا : الصبي الابيض والصبي الاسود ، تفاجئهما وهما يتصارعان بحنان على ناصية اي شارع في امريكا ، تلك الناصية التي سيقطعانها سيرا في شبابهما وقد ازور كل بعينه عن الاخر ، يحاذر ان يمس بعض بعضاً ولو عفوا . يتراجع الحلم ، والعاطفة الطاهرة والمصالحة المدهشة تمسي ذكرى ، بل ادنى ، ندماً ، واخيرا تغدو مواضيع لا تدرك في كتب الاطفال . « انها لطيبة اكثر مما ينبغي ان تكون صادقاً ، يا عزيزي » جيم يخاطب هك « انها لطيبة اكثر مما ينبغي ان تكون صادقا » .

التركيب

ان المدخل من المداخل لا حاجة به ، ولا ينبغي له ، الى ان يكون مجرى محددا . وعلى الرغم من ان مدخلاً ما من المداخل الخمسة ينفع في تحديد مكان معظم النقاد ، فان اياً منها لا يصلح ان يكون معيارا كاملا لتشخيص اي ناقد له وزنه ومكانته . ولكن لما كان النقاد يميلون الى توكيد مدخل معين من المداخل ، فثمة خطر دائم من احتمال اهمالهم وجهات نظر ثمينة قد تكون خارج حدود عقيدة نقدية معينة . ريجارد بلاكمور ، ومعه آخرون ، لا يؤيد الايمان المفرط بمدخل واحد ، او ما دعي باسم « الاحدية النقدية » ، بل يؤيد استضافة كل وجهة نظر يمكن ان ترسل القارىء الى قراءة عمل ادبي مستنيرا .

ريجارد بلاكمور* مهمة عمل الناقد*

ـ ١ ـ

عندي ان النقد هو كلام الهوى بصياغة شكلية فعندما يكون فيه من الحب ومن المعرفة مقدار كاف فذاك هو الاكتفاء الذاتي ، ولكنه لن يكون فنا معزولا البتة . انه ، بحياته ، شهادة مستمرة على تبادله الاعتماد على الفنون الاخرى.انه يضع الشروط ومتوازيات التقدير من الخارج ليقنع ذاته بالحميمية الداخلية ، فهو يسمي الاشياء التي يعرفها ويحبها ويرتبها ، ولا يكل من البحث المتواصل في كل مضنة جديدة او انطباع للعثور على اسماء افضل وعلى ترتيب أنظم . ان الشعر (وبعض فنون اخرى) بهذا المفهوم فقط يكون نقدا للحياة ، فالشعر يسمي ويرتب ، وبذلك يمسك بموضوعه ويثبته في صيغة لها حياتها الخاصة المنفصلة دائما ولكنها نابعة من الحياة التي تواجهها . الشعر هو الحياة بالتحول فى الشكل والمعنى ، لا الحياة المعاشة ، بل الحياة المؤطرة المشخصة . وعلى ذلك فنقد الشعر خليق بأن ينشغل فورا بالمصطلحات والاشكال التي بموجبها جرى التحول ، وبالعلاقة بين المحتوى والشكل ـ هذه العبارة الغامضة

الجاهزة ـ اي الانشغال بتوطيد القيمة البشرية او الاخلاقية وتقديرها • ان الجهد الرئيس في هذا المقال لتبيان المداخل النقدية التي تشمل هاتين المسألتين ـ الشكل والقيمة ـ حيث لا يمكن الفصل بينهما ، ولكنهما متمايزان ـ كالحجر او الخشب في البناء •

ليست هذه المداخل التي نود تحبيذها هي الوحيدة ، ولا هي الاصلح والاكمل • اذ لا مدخل ينفتح على كل الامور من حيث وجهة نظره ، ولا من حيث شروطه الخاصة به • فلنضع حقائق كل مدخل بازاء الأخرى لنرى ان كانت ثمة بقية تبقى ، لا من الحقائق ، بل من المبادىء •

ان المداخل اى لب العمل لنقدي ـ أو قل المهارب منه ـ كثيرة التنويع كثرة بدع الكنيسة المسيحية ، وهي ، مثلها ، تثبت مقتضيات الضرورة ، او التوكيد المتعصب ، او الرغبة الخاصة ، او الزهو العقلي ، وكلها ، وحتى اسوأها ، تنبع من استنارة البصيرة ذاتها • كل ناقد ، ككل لا هوتي وككل فيلسوف ، قاض بالرغم منه • وللتهرب من انقطاع المعرفة او الاستعلاء عليها ، يلتجيء كل منهم الى بدعة خاصة فيجعلها هي السائدة بل ونبتلع كل ما عداها [1] •

ما ان يتضح المذهب لمعظم العقول وينظر اليه على انه مكمل للتبصر ، حتى لا ترى ثمة وسيلة ممكنة للتفكير غير الصيغة المذهبية • وعندما يتعثر المذهب مترنحاً يبدو انه لا يسقط الا في هوة الارتباك ، وقليل من العقول ما يجازف بالسقوط ، فالغالبية تمسك بالباقي وتقسم على ان الصرح باق عندما يصبح المذهب عقيدة لا تطاق [2] • ومع ذلك فالجميع يسقطون ، اذ ان المعرفة ذاتها سقطة من فردوس احساس غير تفاضلي ، وبمثل ذلك كل صيغة للمعرفة يجب ان تسقط في اللحظة التي يزداد الثقل المحمول عليها ـ في اللحظة التي تبدأ تلتهم كل شيء متظاهرة بأنها قادرة على كل شيء ـ وباختصار ، في اللحظة التي تؤخذ بحرفيتها • المعرفة الحرفية

معرفة ميتة ، فاشنع ارتباك ــ وهو دائما نسبي ــ خير من الموت • ومع ذلك ، ينبغي عدم التنازل عن اي شكل او صيغة م ناشكال وصيغ المعرفة بسبب التخوف من كونها قد تقع بين ايد مسيئة او متهورة فتستعملها استعمالا حرفياً ، وكذلك الامر فى تفكيرنا ؛ سواء أحملناه الى حدود الكلام الشكلي ام لا ، اذ ينبغي علينا الا نخشى استعمال اي مفهوم موات او نافع في عبور الهوة • الا انه يجب ان يكون هذا الاستعمال واعياً ، تأملياً ، دراميا • ان حسن الختام في التواضع انما يأتي بعد الكثير من الذل ، وان اقسى ما في التواضع هو استعادة الجهل بثبات ومكر •

ان المثال الشهير المعاصر لحسن الاستعمال ولسوئه يلصق باسم فرويد • لقد اكد فرويد نفسه مرارا طبيعية تأملاته الدرامية الوقتية ، وانها تستخدم كاستنارات تخيلية ، لا يعتمد عليها الا بمثل ما يعتمد البحار على علامات الارشاد في البحر (٣) • الا ان زخم فرويد كان من القوة بحيث قامت مدرسة من الحرفيين بكل التوابع المجنونة من اختلاف في الطوائف والبدع والقول بالعصمة للحرف مما لم يكن له اي موقع محترم سواء في الخيال العلمي ام الفني • القيصرية في روما وبرلين ، من حيث وجهة نظر واحدة ، هي المفهوم الحرفي الوحيد للحاجة الى دولة قطعية • كذلك ايضا التأملات الاقتصادية الماركسية ، فهي بأخذها مأخذا حرفياً فى ميدانها ، ينظر اليها على انها تؤثر في موضوع الفن وقيمته ، بينما هي في الواقع تقدم ميداناً محدودا من ميادين الاهتمام وتحرك غرضاً بعيدا عن الموضوع • وانها لتجربة ماتعة ــ ما دامت تجدد ظروف الارتباك وتمدنا بمفتاح مشترك لكل صيغ التفكير • ان تنسب الافكار الفرويدية والفاشية والماركسية الى المصطلحات الكنسية : حيث تصبح الدراما الجنسية عند فرويد دراما الخطيئة الاولى ، وتصبح السياسة عند هتلر ولينين سياسة (مدينة الله) بمعنى ان اللاهوت يتكفل بالقوانين الاقتصادية وبالقيم الحضارية • وعلى ذلك يكون التمسك بالجدل مطلقا ، اذ تكون مفاهيم

القضايا المطروحة للنقاش مغلوطة لانها بالضرورة قد جردت من التجربة « الواقعية » • ان سلسلة الترابط الحيوية او المهلكة تكون ذات اهتمام وتأثير انفعالي ، وتتوكد عندما يمكن عرض الظروف بشكل درامي بما يكاد يبدو انه لذاتها وحدها وبتقدير ديني او طقسي فقط للعقائد التي تتلبس بها • ان ابسط مثال مصيري لذلك هو المجد الذي يسبغه الناس على الحرب ، والمثال الحيوي ، ولكن المشكوك فيه ، هو الاعتقاد المتقطع بالمؤسسات الحرة وبالتعديلات المستمرة على اسطورة المبرر • عندئذ لا تكون للعقائد اهمية ، ما دامت تؤخذ على قدر قيمتها ، (مهما يكن التظاهر بخلاف ذلك) كمؤشرات ومؤيدات ، كوسائل تساعد على الملاحة • ان الذي له اهميته هو الخبرة ، الحياة ممثلة والقيمة مكتشفة ، وكلاهما قد استحالا الى دراما او يمثلا تحت راية العقيدة • كل الرايات تتشبث برأيها الخاطىء ؛ ولكنها تمثل مراكز للتجمع ، وتطلق حرية الصراخ ، وتعطي معنى لهذا الصراخ نفسه بجعله يبدو مناسباً •

اننا ، اعتمادا على ما يشبه هذه الملاحظات وحدها او على ما يوازيها ، ندرك ونستعمل الفكر والفن النابعين من عقائد تختلف عن عقائدنا • اننا ان اهملنا او اعتنقنا او سيطرنا على العقيدة وانما يكون ذلك في سبيل الحياة وما يتبعها ، في سبيل ما تمت (صياغته) خلال تقدم فعل التفكير • وعندما نفعل اكثر من ذلك — عندما نصقل او نتوسع في فكرة الشكل المجردة — فاننا نلعب لعبة مختلفة ، قد تكون لها مميزاتها الخاصة كالشطرنج ، ولكن تطبيقها على الحياة التي نعيش فيها يولد مآزق مزيفة ، مثل (الانا) واللعنة الاولية • فاذا اخذنا (الانا) مثلا ، فهنالك ثمة اختلاف اساسي • فبسبب المبدأ المنطقي الموضوع لتأييد ذلك ، قضى الفلاسفة المحترفون سنوات [٤] للالتفاف حول المأزق الذي وضعهم فيه ، بينما الناس من ذوي الخيال الشعري يستعملونه لما فيه من العنصر الدرامي — كما فعل اليوت في القسم الاخير من (الارض

الخراب) ، او كما يستعمل كل امرىء البقايا الاسطورية في الديانة الاغريقية ـــ والذي استعمله مع ذلك كهنته كقوانين حرفية من قوانين الدم والسلطة •

من حسن الحظ ان هناك نماذج من التفكير غير المذهبي • فلنمل بعقولنا ميلان العاكسات لنمسك بالضوء من اوائل افلاطون حتى موتتاين كله • أفلا يعزى الحفز والخصوبة التي لا تنضب في (المحاورات) وفي (المقالات) الى جملة امور منها خلوها من مذهب لا يقبل الجدل ؟ أو ليس لان افلاطون في اوائله يحمل دائماً افكارا متضاربة ، متنقلة التوازن ، تعرض متنافسة ومتطورة ، حتى تنتهي بالنصر في النقلة الاخيرة ؟ أو ليس لان موتتاين يفسح المجال دائماً لفكرة اخرى ، ويوحي دائماً بثالثة لحكم ساخر وقتي ؟ أو ليست اشكال كلا الرجلين ساخرة بذاتها ، كاشفة في اعمق اعماقها عن ازدواجية كل فكرة ، مشيرة اليها بهيئة تجريم للذات ، وكونها لم تشحب تحت دبوس [المتاحف] ، بل بالصقل في خضم الحياة ؟ ••• ان مدخلا كهذا ، محاولة في البحث نشطة ، استعرناه وغششناه ، دون ريب ، على وفق حاجتنا ، هو المدخل المعقول الوحيد الى تضاعف العقيدة والتكنولوجيا المتكبرة التي تملأ جسد التفكير النقدي • كل ماعدا ذلك ليس مدخلا ، بل استسلام وخضوع ، وانه لمن اتفه السخرية حقاً ان تلاحظ امرا يخرج بجملته من الاعماق وينزل الضرر المهلك بقضيته لا لشيء الا لانه ، وقد استسلم يوماً لفكرة ما ، يحسب ان من الضروري التمسك بها • ان الفكر مؤشر وليس طوق نجاة ، وان الخلط بين وظائفهما مأساة • ان طبيعة الفكر المأساوية ـــ كما يكشف ذلك كل منظور لها ـــ تكمن في كونه سرعان ما يتخذ شكل سبيكة صلبة ، ويختار المصير المحترم ، كالمؤمن بالكالفينة ، في طفولته الاولى ، بدلا من ان ينتظر التقدم في السن على مهل ، وعليه فانه يعمل في الغالب ضد العالم ، وضد حسن الطوية ، وضد هدفه بالذات ، كالذي يستطيع ان يراه كل شخص يتناول منظورا لفكرة معينة عن الديمقراطية ، او العدالة ، او طبيعة العمل الخلاق •

ان الشـــكوكية التخيلية والســـخرية الدراميـــة ــ طريقتي مونتـــاين وافلاطون ــ يبقيان العقل والروح ناشطين باستمرار • ومن هنا كان تجدد صبا (العاصفة) ، وربما من هنا ايضا منشأ جو النضج المبكر في (عود الى ميثو سيلاه) • ومن هنا ، على كل حال ، منشأ دوام القوة في اعمال متنوعة مثل (لاخوة كارامازوف) و (ابنة العم بتي) و (الجبل السحري) • ان داتتي الذي قد لا يراه المؤمن كذلك ، ما يزال « خيال المسيحية الرئيس » ، اخذ عقيدته النهائية الحاسمة من الكنيسة ومن القديس توماس ، واستعملها كأساس (باصلاح الرسامين) لاظهار الارتداد والخلفية والتباين • ولكل من فرجيل توماس ولكنيسة • انه هذا المصدر المضمون الذي جعل من داتتي روحاً حرة

توماس والكنيسة • انه هذا المصدر المضمون الذي جعل من داتتي روحاً حرة

باكثر مما كان سويفت ولورنس سترن، مثلا • كانت لداتتي طريقة (لا نظرية) في التخيل مكنته من اضفاء الدرامية ، بقدر متساو من الحرارة والتأثير ، على ما باركته عقيدته ، وما استهجنته ، وما كانت في الاساس لا تبالي به • كانت العقيدة بذرة الرؤية وبنيتها ، ولم تكمن في شعره باكثر من ذلك (بنظرنا فى الاقل) • ان (الكوميديا الالهية) لا تقل عن (المحاورات) و (المقالات) من حيث كونها مرآة عاكسة صادقة •

اما مع مفكرين وفنانين ادنى مرتبة ــ ومع اعمال ذات مستوى ضعيف للعظماء ــ فعلينا عند القراءة والنقد ان تتزود بالشكوكية وبالسخرية ، او ، حسب الظروف ، بالخيال وبالدراما بالمقدار الذي تتطلبه ، اذ ان هذه لا يمكن ان تكون كاملة ، والا ما كان لنا اي دافع للقيام بذلك • ان علينا ان نجلي المرآة جيدا • فمع (هاملت) مثلا ، علينا ان نكافح وان نخمن لاخراج الدافع من بين الغموض : ذلك الكفاح الذي اظلمه المحللون النفسانيون بسلوكهم وهم يستهدفون غاية غلطا • ان علينـــا ، مع شـــيلي ، ان نكسر (الافكـــار الافلاطونية) باللحم ، بينما علينا ، مع بليك ، ان نقطع الزوائد المبدأية ، اذ

لا يمكن جعلها درامية • اما مع بودلير فعلينا احياناً ان نكافح ونكبح مشكلة العقيدة لاستخراج السخرية الكامنة في اي من الموقفين • كذلك نحن مع اديب مثل باسكال ، فلكي نستخلص خير ما فيه لصياغة حكم فني ، علينا ان نعنى بالرأي القائل بضرورة الرهان ، لا بجدية باسكال ، ولكن كاحتمال درامي ، وكسخرية قاسية وقتية ، وعلينا بعد ذلك ان نظهر ان شـــكوكية موتتـــاين وشكوكية باسكال ليست شيئاً واحدا ــ فالاولى تؤدي الى الهدوء ، والاخرى الى العذاب •

ثم ، ونحن نتحدث عن اندره جيد ، لا بد ان نذكر انفسنا ، لا بكونه كان المدافع عن الانحراف الجنسي ، ولا بكونه اصبح شيوعياً ، بل بأنه كان على رأس البيوريتانيين [المتزمتين] الفرنسيين ، ادبته حمة الجسد ، وانه كانت له بهذا حساسية اخلاقية شديدة الريبة • وانه بالاعتراف بهذه الحساسية يكون شعورنا بتأثير الدفاع عن العقائد المسيحية والتحـول السـياسي • وبالضرورة الاخرى للاعجاب بجيد قد تكون في ادراك التماثل في اختلاف الصبيان الذين ينضجون مبكرا عند دوستويفسكي وعند جيد ، مثل كوليا في (كارامازوف) وجورج الصغير في (المزيفون) : انهما آلتان قاسيتان صغيرتان ، كلهما احساس خالص ، دون حيرة ، هادئتان أليفان ، اعتادا على ان يسيرا الامور في مجاريها • وقد يذكرنا هذان بكاتب آخر كان به نزوع الى عرض الطبيعة « الفضيعة » في الشبان الاذكياء ، يذكرنا بهنري جيمز ، وبالطفلين في (دورة المسمار اللولبي) ، وميزي وكل الاخرين ، كل العناصر الجميلة الكفوءة في حكم درامي وفي الفعل الدرامي ، من حيث كونها تأخذ الامور بجد لذاتها دون ادنى تحيز مقصود ، صريحة ، بذكاء لم تغتصبه الحياة بعد •

ان هذه الاعمال الدالة على الذكاء والانتباه ، والتي تصورهما هذه الملاحظات ، سهلة بل وحتى مبتذلة ، ومن حيث كونها سهلة ، فلا حاجة بنا الى ان نتناولها بصورة مختلفة • فاذا اخذت على سطحيتها ، فانها تمدنا بالمهرب

من كل جهد مطلوب للفهم الدقيق ، او انها ، بأسوأ من ذلك ، تهيىء لنا قفزة تبعدنا عن التفسير العارض الى نظرة للعالم شاملة • ان لنا أن نأخذ بجد وبنظرة شمولية تلكما الفكرتين عن المس الشيطاني وعن الذكاء الطاهر في اطفال جيد ودوستويفسكي وجيمز ، لنبني على تلك الرابطة الواهنة نظرية حصينة عن مصادر الفن والحكمة والقيم ، وهي حصينة لكونها تعرض رؤية جامدة ، كرؤية الرأسمالية المحافظة ، دون ان يكون لها مرجع في عالم الواقع • وعندئذ سنجد ان نضج شكسبير وكروترود شتاين بالمستوى الطفولي ذاته •

ولكن لا حاجة بنا الى الايغال بعيدا لكي نعود القهقرى • ان طرق واساليب مونتاين وافلاطون تضم في ذاتها مواقع سلامتها • ان اي تبصر بمفرده يكون صالحاً بالقدر الذي بلغه في التطور وليس بما وراء ذلك ، اي انه وقتي وغير حاسم ، ويعد *المدخل المنتخب الى ميدانه ثم ان اية ملاحظة ، او مجموعة* من الملاحظات ، لا يمكن ان تقص علينا القصة كاملة ، فهناك دائماً ثمة فسحة للمزيد ، وعلى حدود الاهتمام والانتباه المفترضة سيبقى الشيء نفسه دائماً دون ان يمس • وعليه ، فان الطبيعة المعقدة للملاحظات المذكورة سابقاً تكشف عن نفسها ، ولا اقول شيئاً عن قيمتها • انها تستقي من توليف درامي بين جميع مهارات العقل المفكر وعاداته انها ليست مبتذلة الا كنقد — كناتج وظيفي اخير • والنقد ، كالمشي ، فن يكاد يكون عالميا ، فكلاهما يتطلبان تنقلا صعباً مستمرا معتمدا على التوازن ، ولا يشك في اي منهما اثناء العمل ، انما قليل من يؤدونهما اداء حسنا • ان ارضاً صعبة المرتقى توجب التعب والانهاك ، فمعظمهم الناس في ايامنا يفضلون الماشي المعبدة او شكلا من اشكال الانتقال السريع — اية نظرية سهلة او مبدأ متوفقاً • والناقد المجيد ينزه نقده عن ان يصبح غريزيا او بديلا ، بل ان الجهد الذي يبذله في الفهم يكون جهدا خاصاً دائماً ، كالفن الذي هو بصدده ، وهو يعلم ان مجمل عمله الفضيل لا يزيد على اصول الشرح والتثمين • انه يفحص الحقائق ويسره حسن التمييز • اما

الموضوع فسيبقى نفسه ، وينبغي له ، انما زيد فى قربه لكي يرى في ضوء أسطع • ان خيال داتي لا يساوي في نظرنا الا بمقدار ما نستطع ان نفهم منه في فترة محددة •

كل هذا يوصلنا ، كما قد يقول ت • س • اليوت[٥]، الى ماكنتاقوداليه طوال الوقت ، والى ما قيل فعلا مرات عديد من باب الاستطراد • كل مدخل معقول يصلح للادب ، وليس ما يمنع من وصفه بالنقدي ان هو ربط نفسه بآية نقطة من نقاط العمل نفسه • ان فائدة اي مدخل تعتمد من جهة على قوة عقل من يستخدمه ، وعلى معرفة الحدود المناسبة له من جهة اخرى • والحدود قد تتعلق بالمدى او بالدرجة او بالعلاقة ، وقد يضعها الناقد صراحة بنفسه ، او قد يقررها قراؤه ، وانها في نظرنا ، هذه الاخيرة التي تسقط عادة ، طالما كان العقل الفعال ميالا الى المبالغة في تقدير مدى فاعلية ادواته ، والى القول بضرورة الاعتبارات العقائدية التي احالتها العادة الى شيء اشبه بالغريزي • ليس مفروضا في اي ناقد ان يلتزم مدخلا منفردا بعينه ، ولا هو قادر على ذلك ، فالحقائق لا يمكن اظهارها دون شرح ، والشرح يستغرق العقل بعموميته • ثم ان مدخلا معقدا واعيا ، كالذي استعمله كينث بورك او ت • س • اليوت ، باقامة متوازيات من المراجع ، يقدم حكماً اطوع واقرب تناولا وافوى اثارة — وان كان في هذا خطر التحيز ، بالطبع — مما يقدمه المدخل الواحد•ان ما يؤدي الى التسفيه البغيض وعداء المجادلة هو المدخل المشوش المضطرب عندما لا تكون الحدود مرئية بوضوح لان الواحد منها يميل الى نسخ الاخر ، وتصبح القوة الدافعة قوة العاطفة •

ان اقبح شرور التزييف المتعصب — اللامعقولية المتعجرفة والبربرية بكل اشكالها — ينشأ عندما يقع النقد تحت هيمنة (فكرة قاطعة) ، بدعة مبالغ فيها ، عندما يؤخذ رأي اصيل ، ولكنه ضيق الافق ، مأخذا حرفياً وكأنه عالمي الشمول • هذا هو النقد المتحيز — بعد افتراض وجود شيء ثابت دون

حاجة الى دليل ـ حيث التشوية والبطلان والاصرار المطلق تصبح فضائل عليا وانا لا يسعني ، بخصوص ادباء مثل ماريتاين وماسيس ـ ونورد قبلهما ليس اقل منهما ، الا ان اشعر بأنهم ادباء متحيزون بهذا المفهوم • ولكن حتى هنا في هذا الترتيب النقدي الاسوأ نجد ثمة مسحة من الشرعية • فنحن ما ان نضعف ، في رجل مثل ارفينگ بابيت ، مدى تطبيق آراء كالكيت الداخلي والارادة العليا ، والتي كانت منارا شاخصاً عند بابيت ـ اي عندما نقرر الحدود التي عمل في نطاقها فعلا ـ حتى يصبح الاطلاع الواسع والملاحظة الدقيقة ، التي شحن بها عمله ، مما يسهل بلوغه بيسر دائماً •

ليس ثمة خير كبير في القيام بالاعتراض على تلك النظم النقدية التي لها قصد ، ولا في منعها • فاخفاء القصد بحد ذاته ليس ازدراء ، ولكنه كذلك يكون ان جاء من عدو • وبما ان النقد ليس ذاتي الاستقلال ـ ليس ضوءا وانما هو عملية تفسيرية ـ فانه لن يستطيع تجنب العثور في ذاته باستمرار على قصد او مقاصد خفية بحسن نيّة • انما الخطر في عدم معرفة ماهو الخفي وما ليس كذلك ، وهو ما لا يكاد يختلف في مشابهته الخطر في الفنون نفسها ، فالفنون تخدم اغراضاً تتجاوز ذاتها ، تلك الاغراض التي تسبغ عليها الدرامية او تمثلها عند الابتعاد من الجريان الذي يمنحها الترتيب والمعنى والقيمة • فانكار هذه الاغراض يشبه القول بأن وظيفة المنشار هو التعليق على الجدار ، وان استخدامه لقطع الخشب انتقاص من قدره • غير ان الاغراض متنوعة وعلى درجة من اللصوق بموضوع الفنان بحيث انه قد لا يستطيع دائماً ان يصوغها • والناقد ، ان شاء ان يتجه ذاك الاتجاه ، له ان يولي اهتمامه لتلك الاغراض او لواحد من بينها يستهويه اكثر ، ولكن عليه ان يتأكد من انه يميز بين ما هو القصد الخفي الاصيل في ما يتناول من اعمال وما هو سطحي عارض • ثم ان عليه ألا يفترض ـ الا ضمن حدود مقولته الخاصة ـ ان الأغراض الاخرى لا وجود لها ، او انها تافهة تستحق اهمال ، او ان الاعمال قد لا تتاح مناقشتها

مناقشة نافعة بعيدا عن الاغراض الخفية وكنماذج من الامكانات الدرامية فحسب .

ـ ٢ ـ

ثلاثة نماذج من النقد المعاصر عنيت اكثر ما عنيت بالاغراض الخفية ، يمكن ان تكشف ، اذا ما وضعت جنباً الى جنب ، عن مثالب ذلك المدخل وفضائله غير المهذبة ، ولكنها تقوم بذلك مترددة حسودة ــ مبالغة في التأثير . يفترض في كل نموذج انه مفخرة يمثل نوعه ، يحمل معه بذور موته وتكاثره . فلنتناول ، اذن ، بعين تزيد من حدتها الاخطار الكامنة ، مقالة سانتايانا عن لوكريتيوس (في « ثلاثة شعراء فلسفيين ») ، و (رحلة هنري جيمز) بقلم فان ويك بروكس ، و (السنة العظيمة) بقلم كرانفيل هيكس . وعلى الرغم من ان الثالث اوضحها في حالتنا هذه ، فان مظاهرها كمدخل متساوية في الثلاثة .

تمثل مقالة سانتايانا القيام بتحويل او نقل النظام الشعري في الطبيعة الى مصطلحات الفلسفة الاخلاقية التي مهما تكن تبعاتها الخاصة فانها متحررة من تبعات الشعر الخاصة . ان المقالة على درجة من القدرة والاقناع ، وصوره من الكمال لاحتوائها على الكثير مما كان مهما في نظر لوكريتيوس ، بحيث انه يترك كتابه نفسه De Rerum Natura [(عن طبيعة الاشياء)] وراء ظهره . ان الطبيعة الفلسفية في هذه المقالة ، ومداها الاخلاقي ، وتأثيرها [بحركة] الذرة عند ديمقريطس ، اذا ما اتضحت كما يحاول سانتايانا توضيحها ، تبدو بديلا صالحاً عن الشعر واقرب تناولا . ولكن الذي يتذكره سانتايانا ، دون ان يشدد عليه ــ بعده عن غرضه المباشر ، هو ان ليس ثمة ما ينوب مناب الشعر على هذه الارض . فالشعر اصطلاح ، قول خاص جديد ، لا يمكن ان يقال بشكل آخر مدى الحياة ، وهنالك ، اخيرا ، ذلك الاختلاف الكبير بين الكلمات المستعملة حول القصيدة والقصيدة نفسها ، كالاختلاف بين الكلمات

المستعملة حول الرسم والرسم نفسه . والهوة مطلقة . ولكنني لا اعنى ان اقول ان مقالة ساتتايانا ــ او اي نقد فلسفي ــ خارجة عن الصدد . صحيح ان المقالة قد تؤخذ على انها مغامرة في الفلسفية لذاتها ، ولكنه ايضا صحيح انها تكشف عن مجموعة من الحقائق حول قصد خفي فى قصيدة لوكريتيوس ــ وهو قصد كان لوكريتيوس نفسه سيعمل ولا شك على تعزيزه . فلو اننا رجعنا الى القصيدة ذاتها لوجدنا فيها الدفء لان الحقائق تبدو حية في الشعر . وتستعاد الذكرى استعادة طبيعية ــ خلال مصطلحات مختلفة تأويلا ومتفقة خيالا ــ في ان الفلسفة والشعر كلاهما يدعمان القيمة الاخلاقية ويعبران عنها . فهذا يحقق او يجسد ما يحيله ذاك الى مبدأ او يرفعه نحو المثال . ان الحيطة الوحيدة التي ينبغي على ناقد الشعر ان يتخذها حيطة سلبية : وهي انه لا الشعر ولا الفلسفة قادران على ان يشبع كل منهما غرض الاخر اشباعاً كاملا ، على الرغم من ان كلا منهما يظهر وكأنه يقوم بذلك ان اعتبر غرضاً خفيا . ان العلاقة متبادلة ، ولكنها ليست متكافئة .

عندما تتقصد التحول من ساتتايانا في لوكريتيوس الى ڤان ويك بروكس في هنري جيمز ، نكون قد تحولنا من ملاحظة الغرض الخفي المعقول في الفن الى ملاحظة الحالة اللامعقولة فى الفنان نفسه ، لا من حيث انها تنبيء عن فنه وتنعكس فيه فحسب ، بل من حيث انها ، ولسيادة اقوى تمثل الترابط الزمني في ثقافة القرن التاسع عشر الامريكية . انها نظرة اجتماعية ، اسلوب المدخل الادبي النفساني ، الفكرة المستحوذة . والتحول تحول من القيم الادبية الى القيم البايولوجية ، والادب لا يؤخذ على انه تجسيد او انعكاس للخبرة الاجتماعية ، بل على أنه تعبير شخصي ووهم تهربي من حياة الفنان بامتداد درامي . ونقطة التركيز هي ان الموقف الثقافي الامريكي ايام هنري جيمز كان يسفه كل تعبير ويجعل كل هروب غير ذي جدوى ــ وكذلك الموقف الاوربي . وهذا الموضوع ــ المأساة الخاصة بالفنان الفاشل ــ كان احد مواضيع هنري

جيمز ، ولكنه اعتبره نموذجياً او عالميا ــ كسمة مأساوية من سمات الروح البشرية ــ رسمت ، كما وقعت له ، على خلفية انكلو ــ امريكية • اما بروكس فيتناول الموضوع نفسه فيرفعه الى مفهوم نهم ، ممسوس ، يضم كل المواضيع الاخرى تحته • فعند تطبيق هذه الفكرة الاستحواذية على الثقافة الامريكية نجد انها تكشف عما فيها من المبالغة في التعبير ، وعند تطبيقها على حالة هنري جيمز نجدها تؤكد درامية الرجل في صراع واضح يعذبه • والكتاب ، سواء كتاريخ ام بايولوجيا ، صورة خيالية مقنعة ، وان لم تكن الصورة المرئية الوحيدة • وباستعمالها كرابط بين جيمز الرجل والروايات ، فلن يكون في الكتاب الا علاقة محتملة وغير مادية • و (هاملت) ، بقول مماثل ، يمكن ان يتكشف عن تعبير غير ناجح عن شخصية شكسبير • ولكي يظل المرء نافعاً في حقل النقد الادبي ، لابد له ان يبقى اراء بروكس على خط متواز مع روايات جيمز ، دون ان يسمح لها بالألتقاء • قد تكون السمة التصحيحية ، دليل وجود الهوة ، تتمثل في ريح الحرية العظيم والتمكن الذي يسود المقدمات التي كتبها جيمز لمجموعة كتبه • لقد كان في فنه الكفاية ، فقد صاغ الحياة التي عرفها وعكسها وثمنها • ان ما يستطيع ان يفعله نقد بروكس القاسي هو ان يعيننا على ان نقرر من وجهة نظر اخرى ان كنا سنختار القيم التي جعلها درامية • انها لا تتصنع ولا تفسر ، ولكنها ــ اذا ما اغلقت الهوة طوعاً ــ تشوش القيم نفسها •

باختصار ، ان نوع النقد الذي ينتصر له بروكس بقوة ، والذي يمكن ان نطلق عليه اسم النوع النفساني الاجتماعي ، اقلّ عناية ، اساسا وفي نهاية المطاف ، باغراض الفن ، خفية او غير خفية ، من عنايته (باستعمال) الفن استعمالا خفياً مناسبا • الا ان الذي قيل بهذا الصدد غرضاً ــ ولا يعتمد على جوهر النقاش ، بل بصاحبه ــ يمكن تطبيقه على الفنون ايضاً • ينبغي ان نضيف انه ليس ثمة في كتابات بروكس ما ينبىء بانه كان يعتقد بخلاف ذلك

او يدعي باكثر منه • انه قانع بمدى القيمة ودرجتها التي يحددها له اسلوبه وقوة عقله ، وان قيمته لأعظم لذلك واكثر الحاحاً •

ان هذا التواضع الضمني ، وهذا الاعتراف المطلق بالأحتمالية ، ليسا من المميزات المباشرة عند كرانفيل هيكس في (السنة العظيمة) ، على الرغم من انهما قد يكونان ، بسبب من جدية غرضه ، من الحسنات التي حرم نفسه منها موقتاً لبلوغ هدفه • فاذا كان الامر كذلك ، فمهما بدت وسائله نفعية في المدى القريب ، فانها ستهزمه في المدى البعيد • ولكن دعنا نختبر الكتاب على اساس من اهتمامنا الحاضر وحده • هيكس ، مثل بروكس[١٧] ، يفسر الادب الامريكي منذ الحرب الاهلية ، متناولا اياه ككل دون الاشخاص • وله ، بمثل ما لبروكس ، معياره فى فكرة مستولية عليه ، ولكننا فيما نقول عن بروكس انه (يستعمل) فكرته — باكثر مما نحسب انها تستحق — علينا ان نقول ان هيكس ضحية لفكرته الى حد ان مخاض الحكم يتوقف ويصبح مجرد تكرار ممل للصياغة • وهكذا يظهر هويلز خيرا من هنري جيمز ، وفرانك نوريس خيرا من مارك توين ، وفي ايامنا هذه يقف دوس باسوس على حافة ينبغي ان يكون على حذر منها •

•

ليس الجدل ممارسة نافعة هنا ، ولكن قد يقال ، في سبيل التسجيل ، انه على الرغم من ان كل حقبة من التاريخ تعرض صراعاً طبقياً ، بعضه اعنف بكثير مما نحن فيه ، فان مواضيع الفن العظيم نادرا ما اتجهت نحو الدعاوة لفكرة اقتصادية ، لكونها وجدت ، كما حدث ، في الافكار الدينية او الاخلاقية او النفسية — اي المواضيع التأويلية — محفزات أنسب • فاذا كانت (بيير بلومان) تعالج الصراع الطبقي ، فان (حكايات كانتربري) لم تعالجه ، وسيجد هيكس صعوبة في ايجاد قضية حالة اجتماعية في دوستويفسكي خيرا مما فى هنري جيمز •

ان ما يفسد (السنة العظيمة) هو تحيزه • فلا شيء اكثر اثارة ولا اكثر حيوية من كتاب هيكس الذي يكتشف حقائق الادب ويختبرها ، حقائق تتعلق مواضيعها الرئيسية بنظرة درامية صادقة عن الصراع الطبقي ــ وهنا لك الان فعلا ادب ينبع م نالاضطهاد • ومن جهة اخرى يحسن بهيكس ان يشحذ اسنانه على كل فن مخادع او مزيف يشين في الواقع كل صراع طبقياً كان ام غيره •

ان الكتاب الذي يقدمه لنا يؤدي عملا مختلفاً تماماً • انه يتخذ شكل نصيحة بأن على الادب الامريكي ان يمثل الصراع الطبقي من حيث وجهة النظر الماركسية ، فينبغي له ، لذلك ، ان يكون محفزا للعمل السياسي ومرشدا له • ومن ثم ، اما ان تثبت الفكرة ، او يرفض الادب وتشوه سمعة الادباء ، ولغرض التوكيد والحاجة الانية لا ينبذ هيكس القصد الخفي ، فما يكتبه ليس نقدا بالمرة ، انه يكتب تاريخ شخص متعصب ، قاض عنيف من قضاة السلوك ، مما يؤدي الى النتيجة المحتملة ــ وهذا ما عنيناه بقولنا السابق انه اساء فهم وسائله ــ وهي انه لن يقنع احدا ممن يملك ذرة من الحب للادب ، ولن يغير حتى من ادنى المعرفة بالمواضيع التي تشغل معظم الحياة • ولابد من القول بأنه ليس هنالك خصام مع فكرة هيكس الاقتصادية باكثر مما هنالك مع افكار سانتايانا ، فان ويك بروكس • ان الخصام اعمق • ففي الوقت الذي يصح فيه ، وانه لحسن ايضا ، ان يتخذ الفن وسيلة لتصوير الدعاوة الاجتماعية ــ وان لم يكن وسيلة عظيمة ــ فانك لا تستطيع ان تستعمل فكرة اقتصادية كوسيلة رئيسة من وسائلك النقدية باكثر من استطاعتك الاستفادة من المادة بتطبيقك مبدأ الاستحالة على التحليل الكيمياوي •

بين هؤلاء الادباء الثلاثة حقيقة شكلية عظيمة واحدة مشتركة ، يصورونها باشد ما يكون اختلاف في التصوير • انهم يعنون بمحتوى الادب القابل للانفعال بما يمكن أن يقال انه اغفال لاطاره ولروحه الخاص بالشكل ، ولعل

هذا هو الذي سرعان ما حدا بثلاثتهم الى ترك الادب وراءهم • ان كمية ما يمكن ان يقال مباشرة عن المحتوى وحده في عمل فني نادرا ما تكون كبيرة ، ولكن اقل ما يقال قد يكون هو توزيع الاعصاب في بناء عقلي غير محدود ، وهذا مهما تكن قيمته بحد ذاته ، فان له في الاعم الاغلب علاقة مؤكدة واحدة مع الاعمال التي ينبثق منها • ان الاحساس بالعلاقة المستديمة ، وبالاتصال الموقوف ، مع الاعمال التي هي بين ايدينا اسمياً ، نادر ، واذا ما وجد فانه ادعى ما يكون الى ابتهاج ، انه الشيء اللطيف في النقد ، اذ يبدو انه يضع الاعمال في متناولنا المبادىء التي تتحرك بموجبها دون ان تحطم سلامة جسم الاعمال نفسها او تعيبها بأذى • ان هذا الاحساس بحميمية الاتصال الداخلي لا ينشأ من اساليب المعالجات التي تعتمد على انتهاز المحتوى القابل للفصل • ان علينا ــ اذا كان ما نعنى به هو ادب حقا ــ ان نكبح انفسنا باستمرار ، وان نذكر انفسنا بأن هنالك ثمة قصيدة ، او مسرحية ، و رواية ، لها اهتمام ابتدائي وانتهائي ، والا فان علينا ان نزيف الحقائق ونختلق القصص (٦) للقول باننا مهما يكن ما نقوله انما هو في الواقع يدور حول الفن على كل حال • والسؤال يجب ان يكون دائماً عما اذا كان الكبح والتذكير يستحقان الجهد ، وعما اذا لم يكن من الخير إن نحيل الاعمال التي تتطلب ذلك الى صنف اخر من النقد •

ــ ٣ ــ

ان قيودا مماثلة واحتياطات مشابهة لا غنى عنها عند التفكير في مداخل اخرى الى النقد مختلفة ، اذ ان هذه ان لم يكن فيها اي قصد خفي ، فانها لا تعدم ملامح اخرى لا تقل تقييدا ــ وهي حتما كذلك لي ، مثلا ، عندما افكر في مقالتي • وسواء أكان هذا دافعاً خفياً ، ملمحاً مقيّداً ، فانه متغير ثابت • والمرء قد لايعرف دائما ما هو ، ولا ما يعمل او كيف يعمل ، ولكن المرء يعرف دائما انه موجود ، ضعفاً او قوة • فهو قد يكون قوة التوكيد فحسب ــ

وهذا بالضرورة تحريف ، او انه قد يكون القوة الاسوأ في صياغة مبسطة ، وهو ما يحيل الى هيكل عظمي ما نريد ان نعرفه بلحمه . وقد يكون هو الضعف في الشيء غير المكتمل ، او غير المتطور ، او غير المرئي ـ الضعف الناشيء من التوكيد ، او قد يكون ذلك الضعف الذي يظهر عند اغفال امور ذات صلة وثقى بالموضوع اغفالا مقصودا ، وهذا هو ضعف العقل القوي في الصياغة . لا وجود لعقل قادر على تجنب التحريف والصياغة كليا ، ولا هو راغب فيه ، غير ان معظم العقول تندفع في الدفاع عما لا يمكن تجنبه في ظنهم ، وهذا ، بحد ذاته ، دافع من الدوافع الخفية ، سمة مقيدة من سمات العقل المندفع . ولا اقول شيئاً عن تحيزات المرء الشخصية ، ولا عن فساد تجربة المرء الخاصة ، ولا عن التسامح الخبيث الزائف الذي تفرضـه هـذه على الاحكام . انا عارف ان مقالاتي نفسها تعاني من نواقص مختلفة ، ولكني لا استطيع ان احمل نفسي على تعيين انواع الغفران التي اطلبها . كل ما اطمع فيه غفران عام يضع انحرافاتي وتوكيداتي وآرائي على مستوى متوازن مع الانحرافات الاخرى والتوكيدات الاخرى والاراء افضل .

ولكن دعنا من نفسي ، ولنختبر مداخل اخرى الى عمل النقد ، تختلف فيما بينها وتختلف عن النقاد الثلاثة الذين سبق ذكرهم ، وهي صيغ النقد التي اتبعها كل من آي . أ . ريچاردز ، وكينيث بورك ، و سي . فوستر دامون . ونحن انما نقوم بذلك لكي نشخصهم ونقدر طبيعة اعمالهم ـ مداها النموذجي وقيمتها . اننا نعنى هنا كثيرا بشرعية نظرياتهم المختلفة ، فالمعايير النقدية الموضوعية ينبغي ان يكون لها وجود خارجي ارفع من ممارسة النقاد الخاصة . ان العنصر الشخصي في الناقد ـ ما يعرفه وما يفهمه ـ لابد ان يكون من القوة او العناد بحيث يتغلغل في نظرياته الجمالية ، وبما ان معظم النقاد يفتقرون الى ترابط الفلاسفة المنطقي ، فمن المشكوك فيه ان يقدر اي خارجي على الوصول الى الاستنتاجات نفسها التي يبلغها الناقد بتكييف

جمالياته • وعلى الجمال يكمن احياناً ضمن الممارسة النقدية ذاتها ، بمثل كون خصائص الذرة الفيزياوية في اشعة الشمس التي نشعر بها •

بيد ان بعض النقاد يتوسعون في الجانب النظري لكل مسألة عملية توسعاً مقصودا • وهناك نزوع الى تحبيذ المبدأ العلمي والاسلوب الاحصائي ، الامر الذي يدخل في نطاق البحث مجمل الفكر على تنوعه • اما كون السيد ريجاردز ــ ذلك الناقد المعجب الذي لا يجاريه احد في حبه للمعرفة وللشعر ــ ضحية توسع عقله في هذه الاتجاهات ، فذلك ما يميز عمله كنقد ويضيق من ميدانه • ولعله ينبغي ألا يدعى بالناقد الادبي بالمرة • ولسوف نكون في حرج ان نحن اردنا تعداد كتبه : (اسس علم الجمال) و (مبادىء النقد الادبي) و (العلم والشعر) و (النقد التطبيقي) و (مينشيوس والعقل) و (كوليريج والتخيل) • وهذه كلها على درجة كبيرة من الاتساع ، ومن التشابك ، ومن الشمول ، غير ان الذي فيها من النقد الادبي من الضآلة بحيث يبدو وكأنه امر ثانوي بدلا من ان يكون الهدف الرئيس • ان أصغر كتبه حجماً ، (العلم والشعر) ، يضم ، نسبياً ، اكبر قدر من النقد الادبي ، كما يضم ، على غرابته ، فشله الواضح الوحيد في التثمين ــ بكثرة تنقيحاته ــ سوء حكمه على طبيعة شعر ييتس • انه عمل في معظمه يدور (حول) جانب من العقل يحتوي على اصول علم تدريس الادراك والتدريب على النقد الادبي • ان الامور التي يبحثها تتعلق بمسائل الاعتقاد ، والمعنى ، والايصال ، وطبيعة الجدل ، واللغة الشعرية كأرفع شكل من اشكال التخيل • وتجري مناقشة هذه المسائل بحيث يتجه معظم الضوء الى الشعر لان الشعر يمثل اعظم شاخص للخيال متاح للتخيل اللفظي • واحسب ان اصل جدله يمكن ان يلخص كما يلي : ان في الكلمات قوة تعاونية متبادلة ، في ميادين الشعور ، والانفعال ، والقيمة ، قادرة على خلق الواقع ، ا والاحساس به ، ليس موجودا في كل كلمة منفردة • وان القوة والواقع في تجربة الشعر العظيم هما المصدر الرئيس لمعنى الحياة التي

نحياها ولقيمتها • انني اؤيد هذا المنظور الجدلي ، سوى انني اود ان اضيف على المستوى نفسه ، كمصادر للمعنى وللقيمة ، صيغاً اخرى من التخيل ليست الكلمات وسيلتها ــ برغم كون الكلمات قد تطلق عليها ــ ولا تخضع لصياغة لفظية ، تلك هي الصيغ العظيمة في التمثيل ، في العمارة ، في الموسيقى ، في الرسم • بهذا اصادق على بيان السيد ريجاردز الايجابي عن مهمة النقد ، لأني استطيع عندئذ ان اضيف اليه مهمات ايجابية لحقول مشابهة : « بأن تتذكر ان الشعر هو الاستعمال الارفع للغة ، وسيلة التنسيق الرئيسية عند الانسان ، لخدمة اكثر اغراض الحياة تكاملا ، وان نستكشف بكل دقة تعقيدات الصيغ اللغوية باعتبارها صيغ عمل العقل • » ولكني اريد هذا النقد المشغول بهذه المهمة ان يواجه نماذج من الشعر باستمرار ، واريده كذلك لغرض تطبيقي هو التثمين المباشر لاستعمال اللغة ولمعناها وقيمتها في ذلك الشعر ذاته • اريد عونه في ان يعمل لي ما ساعد السيد ريجاردز في عمله ، مهما يكن ، اثناء قراءته الشعر للشعر ذاته •

يريده السيد ريجاردز ان يفعل ذلك ايضا ، ولكنه يريده قبل ذلك ان يفعل غيره • فقبل ان يصل النقد فعلا الى الشعر (الذي يقال انه ينبثق منه) ، يريده السيد ريجاردز ان يصبح شيئاً آخر واكثر : انه يريده ان يكون ، في الواقع ، القسم الرئيس من اقسام العقل • فعندما نستطيع ادراك مدى الشعر ومجاله ، نجد ، على رأي السيد ريجاردز ، ان « دراسة صيغ اللغة ، في سعيها لتكون عميقة ، تصبح اشمل الدراسات واعمقها اساسا ، ولن تكون تمهيدا او اعدادا لدراسات اخرى اعمق ••• ان صياغة الاهداف التي تقترح هذه الدراسات بحثها بالذات تقع خلال عمليات (ومن صيغها التخيل والتوهم) تكتسب فيها الكلمات التي تستعملها معانيها • والنقد هو العلم الذي يبحث في هذه المعاني ••• وعلى النقاد في المستقبل ان يكون لديهم جهاز نظري لم يسبق ان كان في الماضي ضرورياً ••• غير ان هذا الجهاز لن يكون فلسفياً

اساساً ، بل سيكون هيمنة على (اساليب التحليل اللغوي) » [٧] • احسب انا يجب ان تأخذ (مينشيوس والعقل) على انه نموذج للرحلة التي سيقودنا اليها السيد ريجاردز • انها رحلة في تعدد التعريفات ، وهي رحلة ماتعة ان كانت هي ما تريد ، وان لم تكن في عجلة من امر عودتك : سترى التنوع الهائل والتعقيد في العمليات الممكنة ضمن عملية الوصف اللفظي وتعريف مقاطع مختصرة من لغة الخيال ، وما لا يقل عن ذلك تنوعاً وتعقيدا في النتائج • ستعلم الاستحالة العملية في التوكيد لما يعنيه الشاعر ــ ولا تسمع شيئاً عن الطرق الاخرى في فهم المعنى مطلقا • والشاهد مقتبس من ترجمة مينشيوس ، ومن السهل ادراك الصعوبة في الترجمة من الصينية • غير ان المبادىء والاسلوب تطبق ايضا على مقاطع من ميلتن وورودپاردكپلينگ ، ان النقطة الحقيقية في كتاب السيد ريجاردز هي استحالة فهم ميكانيكية المعنى حتى في عمل صغير • ليس ثمة شك في قيمة عمل السيد ريجاردز وتحفيزه ، ولكن كذلك ليس ثمة شك في ان قلة من الناس من يعنى بالاقتداء به في غرض من اغراض النقد الادبي • فذلك يستغرق ، اولا ، وقتا طويلا ، ثم انه ، ثانياً ، لا يجيب على الاسئلة التي يطرحها النقد الادبي • ان تبني المدخل الذي يقول به السيد ريجاردز الى النقد الادبي بصورة حرفية يبطل القوة ذاتها التي اراد المدخل تنشيطها ــ قوة الفهم التخيلي ، قوة التناسق التخيلي في العناصر المختلفة المنفصلة • لابد من الاطلاع على عمل السيد ريجاردز ، غير ان الاطلاع العميق هو نهاية الفائدة • فمن الملاحظ في نقده المجب العرضي لشعراء امثال اليوت ، ولورنس ، وييتس ، وهوبكنز ، انه هو نفسه لا يجد ضرورة في ان يكون اكثر من مجرد مطلع على مبادئه في التحليل اللغوي • وبمثل ما ان الفلسفة من ديكارت الى برادلي قد تحولت الى دراسة لصيغ المعرفة ، يريد السيد ريجاردز تحويل النقد الادبي الى علم اللغة • ان علم دلالات الالفاظ موضوع عظيم ، وكذلك علم اللغة ، ولكنهما لا مكان لهما لا في الاول ولا في الاخير ، فهذا ليس سوى شطيه من

حكمة ، وذاك ليس سوى كسرة من وسيلة للفهم . النقد ادبي ليس علماً ، على الرغم من انه قد يكون هدفاً من اهدافه ، ولكن محاولة جعله علماً يعني قلبه رأساً على عقب . فاذا اعيد عقبا على رأس ، نجد مساهمة السيد ريجاردز تنكمش وزناً وسلطة ، ولكنها تظل غير منقوصة وتحتفظ باهميتها . ولنا ان نخلص الى القول بان الجدة في وجهة نظره هي التي ادت به الى المبالغة فيها ، وينبغي ان نضيف الاحتمال القائل بأنه لو لم يبالغ فيها لما وجدناها جديدة ولا قيمة البتة .

اما من حيث وجهة نظر اخرى غير النقد الادبي ، كمساهمة في النظرية النفسانية للمعرفة ، فان عمل السيد ريجاردز ليس بدعة ، بل انه متكامل ومكمل ، على الاخص عندما يدخل الشعر في نهجه . أما من وجهة نظرنا فانه بدعة عميقة — واكثر انحرافاً من بدعة سانتايانا وبروكس وهيكس ، التي تحمل معها الدافع للتصحيح واضحاً . وبما ان من الممكن تطبيق الاساليب العلمية على لغة الشعر ، وبما ان الاساليب العلمية تحتكر مادة البحث ، فان السيد ريجاردز يضع كل حمل النقد في تطبيق مدخل علمي ، مؤكدا انه اداة للحكم على الشعر . والواقع انه لا يستطيع الا ان يعالج اللغة وكلماتها ، دون ان يمس — الا بالاحرار — الناتج الخيالي للكلمات ، اي الشعر ، وهو الهدف الذي يكشفه النقد او يفسره . على النقد ان يعنى اولا وآخرا — وما يأتي بينهما — بالشعر وفق ما نقرؤه وما نشعر انه يمثله ، فلا الفيزياء ولا الفسلجة قادران على شرح (الشعور) بالاشياء اذ نراها غضة او حتى على القول بوجودها ، كذلك ليس بمقدور التحليل اللغوي ان يفسر (الشعور) بالقصيدة ولا حتى بوجودها . ومع ذلك ، فان الفيزياء في حالة ما وعلوم اللغة في حالة اخرى يمكن ان تكون نافعة للشاعر وللقارىء كليهما . فعلوم اللغة قد تنفع ، مثلا ، في استخراج حقائق المعنى من القصيدة لمعرفة ما اذا كان الشاعر عارفاً بأن تطور دلالات هذه الكلمة او تلك كان كذا وكيت . انما يصبح هذا

اذا امكن اذابة تطور الالفاظ في الغموض والدقة اللذين تبتدعهما القصيدة • كذلك الامر مع الفروع اللغوية الاخرى ، وكذلك عند تطبيق علم النفس ـ وهذا جانب آخر مما يعنى به السيد ريجاردز ثم ، لا يمكن لاي وصف احصائي ان يفسر قصيدة او يحط من قدرها ، ما لم يترجم الوصف مرة اخرى الى لغة التثمين الخيالي ، ا والمشاعر ، التي لا بد انها قد تكونت دون حاجة لذلك الوصف • ان نور العلم مواز او انه في الخلفية ، حيث يعنى بالشعور او بالمعنى • ان (عقدة اوديب) لا تفسر (الملك اوديب) ، ليس بالشكل الذي حسبه السيد ريجاردز ، والا لما آمن بأن « الشعر هو الاستعمال الارفع للغة » ، بل ولا كان قادرا على ان يوصل الينا ، في تعليقاته على (اربعاء الرماد) بقلم ت • س • اليوت ، حقيقة كون الشعر هو الاستعمال الارفع •

ان اهتمام عمل السيد ريجاردز وافتتانه بمختلف مستويات الاحساس ، بما فيه الشعري ، هو الذي منحه ذلك النفوذ الواسع النافذ • فلا ناقد خالص من نفوذه ، ذلك النفوذ الذي يحفز العقل بالكشف عن التأثر المحض وعن عمق المسائل اللغوية ـ ومعظمها مشاكل اوجدها هو بنفسه اصلا ، في الاقل لقراء الشعر ـ ذلك النفوذ الجدير بالتقليص الى الحجم الذي يناسب حاجة المرء • ان تأثيره في ت • س • اليوت واضح وان يكن ضئيلا • والسيد كنيث بورك مدين ديناً كبيراً ، بعض للسيد ريجاردز مباشرة ، وبعض للمؤثرات التي اثرت في السيد ريجاردز (مثل نظرية بنثام في القصص) ، وبعض للاطار العقلي الذي صاغ ذلك كله صياغة واحدة • غير ان السيد بورك شخص مختلف تماماً ـ مختلف عن كل من يكتب اليوم ، وكل ما فيه من حسنات ومساوىء ، ومن اندفاع نقدي ، امور تخصه نفسه •

قبل بضع سنوات ، عندما كان للسيد بورك تأثيره المنشط في موظفي (ذي دايال) ، نشرت الانسة ماريان مور قصيدة في مجلة اسمها (بيكينگ اند جوزينگ) ، كانت منها الابيات التالية :

وبورك عالم نفساني ـ ذو فضول حاد
اشبه بما للراكون . بحث مجد
الى الدجال ذي الاسم المضحك ـ صغير جداً
وجدا
ومتهور ، قيصر عبر الالب على « ظهر الدبليجنس » .
لسنا مفتونين بالمعنى ولكن هذه
الالفة
مع المعاني الخاطئة تحير المرء .

وفي (ملاحظات) الانسة مور الملحقة بالقصيدة نجد تحت اسم بورك انها تشير الى ادموند ، ولكن الاشارة فى الواقع هي الى كينيث بورك . اذ لا فضول أشد من فضول السيد بورك بانهماكه في التوليف ؛ حقاً وباطلا ، بين معاني قضية الادب ومعاني قضية الحياة ، والعكس بالعكس . ليس ثمة من يدرك اكثر منه ـ حتى ولا السيد ريجاردز ـ بالدور المهم الذي تلعبه المعاني الخاطئة في تثبيت تماسك المعاني الصحيحة . ان الاديب الذي يشير اليه ، من باب التنويه بظرافه تكهناته والفاتها للنظر ، هو جارلز سانتياكو سوندرز بيرس . انها تثير في المرء النشاط دون (ضرورة) التأكد من صحتها ، وعليه فان صحتها انما هي لأغراضها الخاصة ، اي لاستعمالاتها الخاصة بها .اما مضان هذه الاغراض او الاستعمالات فهي قضية هذا البحث الحاضر .

بمثل ما يستعمل السيد ريجاردز الادب كنقطة انطلاق او مصدر لاسلوب علمي في فلسفة القيم ، يستعمل السيد بورك الادب ، ليس كنقطة انطلاق فحسب ، بل كملجأ او مأوى ايضا للامكانية الفلسفية او النفسانية او الاخلاقية . الادب هو (الجراب) والشكل المقنع لانماط الامكانية . ففي الادب نرى احتمالات فريدة تمثل وتحقق ، وفي الفلسفات الاخلاقية والنفسانية نرى ضروباً من الامكانية وقد عممت ، ونرى اشكالها المجردة القابلة للتحول .

وفي بعض الاداب ، وفي جوانب من معظم الاداب ذات المكانة الرفيعة او الامكانية العظيمة ، نرى ، ان صح التعبير ، التمثيل او العرض الدرامي للطراز او الانماط . وهكذا يستطيع السيد بورك ان يجعل من كتابات ارسكين كالدويل الشبه ذكية حرفة ذكية مثيرة ، حيث يرى ان كالدويل يحظى بتأثير انساني ، وذلك بعدم اقحامه (شيئاً من ذاته) ، وباستهوائه عقلية القارىء : اي ان ما يتطلبه طراز القصة بالحاح يجب ان نمده به بكرم حتما . تماماً مثلما ان الاثارة هي ان تعرض الدور الانفعالي العظيم للناظر الخارجي كالذي لعبه في اعمال توماس مان وآندره جيد الذكية المتفوقة . ان صوره العادية عن انتشار الطراز الرمزي يستقيها من شكسبير ومن نوع من المطبوعات المثيرة الشائعة . ارى ان اسلوبه يمكن ان يطبق عموماً ، وبفائدة متساوية ، على كل من شكسبير او داشيل هاميت ، او ماري كوريلي ، اذ انه في الواقع يطبقه بمثل تلك القوة في حقول من الاخلاقيات الفوضوية الخاصة ، وفي موجز عن التحول الى الشيوعية ــ كما في (نحو حياة افضل) و (استمرار) و (تغيير) على التوالي .

ان الحصـــاد الحقيقي الذي نختزنه من كتـــابات الســـيد بورك هو عرضه لانماط من الطرق يسلكها العقل في الكلمة المكتوبة . ان اهتمامه ينصب على الطريقة النفسانية في المعنى وكيف انها قد تعني (وهي غالبا ما تعنى) شيئاً آخر ، اكثر من انصبابه على المعنى ذاته . وهو ، مثل السيد ريجاردز ولكن لغرض مختلف ، منشغل اشد الانشغال بمعنى المعنى ، مما يكون معه مرتبطاً اكثر بمسائل تتعلق باللغة ، ولكن على صعيد الانماط الانفعالية والعقلية دون الانماط الانفعالية وحدها ، وهذا ما يحمله على معالجة الادب في مقالاته (او كتابات اخرى) مما يكون له اثر درامي او يكشـف عن الشخصية (فالشخصية نمط من الانفعالات والاراء) ، باكثر مما يتناول الشعر الغنائي او شعر القرون المتوسطة ، الذي هو حقل السيد ريجاردز . وعلى ذلك نجد

ان اللغة تحتوي على شخصية محسوسة بمثل ما تحتوى على تعاون محسوس • وعرض الشخصية ، وكذلك عرض النطق بملء النفس وعرض الرمز ، يجب ان يكون دائماً بلاغياً ، ولذلك نجد ان السيد بورك يرى البلاغة الصحيحة في كل ما هو وعظي ، وعليه فان الادب معين لا ينضب من الشخصيات الفلسفية او الاخلاقية وهي تعمل •

ان ما يستكشفه السيد بورك هو تقنية هذه الفلسفات ، فيتتبعها خلال غرائب التطور والتحول والازدواج • ان تقنية الاراء هي التي يمكن ادخالها في الادب او استخراجها منه ، ولكنها جزء من تقنية الادب نفسه • والاشارة النهائية ترجع الى امكانات العقل النفسانية والاخلاقية ، وهذه لا تستهلك تقنية الادب ولا واقعيته • ان الواقعية في الادب شيء للتأمل وللتحسس ، كالواقعية في لوحة او كاتدرائية ، فهي ليست طريقاً للتكهين • فاذا تذكرنا هذا وقمنا هنا وفى مواضع اخرى بالاختصارات المناسبة ، فان مقالات السيد بورك تصبح وثيقة الصلة بالنقد الادبي ، بمثل صلتها بلعبة العقل الاخلاقية العامة • وبخلاف ذلك ستكون اقرب الى المنهجية لذات المنهجية من جهة ، واقرب الى الفلسفة من جهة اخرى • ان المرء ليكتب على قدر استطاعته ، وان على الذين يستعملون كتاباته تقع المسؤولية الاخرى في اعادة تحديد مجالها (وهذا ما برع فيه السيد بورك) ، وهي العملية التي تستطيع الاستفادة من ذلك اقصى استفادة •

انه لما يتعلق بهذه الامثلة التي وصفتها ظلماً بأنها مداخل الى النقد فلسفية ، واجتماعية او تاريخية ، ومتميزة ، والة على التطور اللفظي ، ونفسانية، ان اكون راغباً الان في دراسة نموذج يؤلف ، عموماً ، المجمل الضخم للكتابات الجادة عن الادب : عملا من اعمال التبحر في الادب • ان على التبحر تعتمد اشكال النقد الادبي الاخرى كلها مادامت هذه نقدا ، بمثل ما تعتمد العمارة على الهندسة • ان محررين كبارا من القرن الاخير — رجالا من امثال دايس ،

وسكيت ، وجيفورد ، وفرنيس ـ قدموا اعمالا قيمة لفائدة الادب ، وبأقل ما يمكن من ضرر ، بمثل ما قدم رجال مثل هارليت ،وارنولد ، وباتر • ان التبحر الذي يحنو هنا على الجمع والتنظيم وتفحص الحقائق ، يمتاز على اشكال النقد الاخرى بفضيلة ايجابية ، بكونه جهدا تعاونياً ، وبكونه يجوز اكماله وتنقيحه على يد متبحرين آخرين • وا نله فضيلته السلبية ايضا بكونه لا يلتزم البحث في الغاز المعاني او ربط الادب بجوانب اخرى من الحياة ـ ليس عليه الا ان يعرض حقائق المادة لمن يريد ان يبحث ويربط • ولا عجب اذا رأينا ان كبار الباحثين يكونون احياناً نقادا مجيدين ، وان يكن ذلك في حقول محددة • ثم ، من جهة اخرى ، ان النقاد العظام انفسهم اما ان يكونوا علماء متضلعين او انهم يعرفون كيف يستفيدوا من التبحر والتعمق اعظم الفوائد • ولعلنا نقول ان النقاد الاموات يظلون ، في الاغلب ، أحياء فينا الى حد انهم يؤلفون جزءا من علميتنا • ان حقيقة اقوال الدكتور جونسون هي التي حفظته لنا ناقدا ، ولقد اصبحت اراؤه منذئذ جزءا من ذلك البناء التخيلي ، شخصيته • والحقيقة الاخيرة عن التبحر هي انه مادامت استنتاجاته سليمة فانها قابلة للاستفادة وللهضم ، ولا تكون عرضة للنقاش على يد الخارجيين • اما عن التبحر الفاسد ، وعن النقد الفاسد ، فعلينا ان نجد وسائل لتقليل ما لا نستطيع تدميره •

ان من الصعب العثور على نموذج من التبحر خالصاً بسيطاً ، ذي طبيعة رفيعة ، يمكن ان يعرض على انه وثيق الصلة بالنقاش الذي نحن بصدده • ان الذي اريده هو ان ادخل في النقاش التبحر على انه كلي الوجود كخلفية مباشرة ومتيسرة وضرورية لكل اشكال المداخل الاخرى • ان ما اريده يكاد يكون شيئاً مجهولا • واذ كان هذا غير متيسر ، فقد اخترت (ويليام بليك) بقلم س • فوستر دامون (وكان يمكن ان اختار « الطريق الى زانادو » بقلم ج • ل • لويس) ، لانه ، بموضوعه الخاص ، اقرب قليلا الى شروط النقاش

من اي كتاب حول شكسبير . ان مشكلة العالم المتبحر الرئيسية مع بليك واحدة من تلك المشاكل التي لم يستطع كثيرون تناولها ، فبعض رفض الرؤية ، وبعض تعثر . ان الكثير من معاني بليك مغلقة على القارىء المطلع السائر ، وانما يجب ان تستخرج بحل مفصل لما هو اشبه باحجية ضخمة من احاجي القصائد التي تقرأ من كل جهة . ان مجرد الدراسة التمحيصية المتحمسة للقصيدة كمطبوع لم تكن كافية ، بل كان من الضروري دراسة قراءة بليك ، واعادة بناء العادات الفكرية ، والعمل المضني على تجميع شتات الاف القرائن خلال العمل كله في مفتاح ثابت ، قبل امكان تفسير حتى اسهل القصائد وابسطها . فأن تشرح شاعرا صوفياً ، مثل كراشو الذي كان منتمياً الى كنيسة معترف بها ، شيء ، وان يكن صعباً ، ولكنه لا يقاس بصعوبة شرح شاعر صوفي مثل بليك الذي كان انتقائياً في مصادره الى حد ان تصوفه وادراكه لهذا التصوف كانا مما يختص به وحده . كل ما كان على السيد دامون ان يستمر فيه ، اضافة الى النص ، و الى البحوث السابقة القليلة المتصلة بالموضوع ، هوموجز عام للفكرة التي يلتزمها المتصوفون عامة . والشرح الوحيد سيكون للحقائق التي قصد اليها بليك عندما كان عادة يقول شيئاً لكي يخفي ويدفع بآخر لكي يكون مقنعاً — بأن الشعر هو ما هو — كان على الحقائق المقدمة ان تكون بديهيات لا تستوجب البرهنة . لسنا نتساءل هنا عما اذا كان الغموض الذي القي عليه الضوء يستحق ذلك . وتتيجة لذلك فان السيد دامون اظهر بليك بعكس ما يكاد يكونه تماماً ، اظهره كأنه من اعظم شعراء الانكليزية من حيث المتانة والتناغم العقلي . وبما ان الاسلحة الرئيسة المستعملة-هي حقائق البحث المتسعة ، فان الصورة التي يعرضها السيد دامون لا يمكن تدميرها حتى بعد ان اجرى عليها فيما بعد متبحرون آخرون التنقيح والتعديل واضافة حقائق اخرى . ان الشك الوحيد الذي قد يراودنا هو ان الصورة تبدو اكثر تناغماً وانسجاماً ، وان الحقائق تستنطق باكثر مما فيها مباشرة ، ولكن ليس بما يكفي من الفهم والتوجيه .

ان ما اريد قوله عن عمل السيد داجون نموذجي ومزدوج • اولا ، ان عملا من هذا القبيل ، يدلي بحقائق بديهية اساساً ، يمكن ان يتناول ، بل يجب ان يتناول ، انواعاً اخرى غير شعر بليك • ان بليك حد متطرف ومثال واضح للشاعر الصعب غير العادي الذي يخفي حقائقه متعمداً • ويتم هذا بمقدار مناسب من استخراج الحقائق في كل انواع الشعر — وعلى الاخص في الشعر المعاصر الذي نهمله اما لكونه شديد الوضوح او لكونه من نوافل القول • ان الحقائق البديهية ، من باب التناقض ، من اصعب ما يمر بنا ، فهي لا تتضح الا بالرؤية ، ومع ذلك فان معنى القصيدة — ذلك الجزء الذي يمكن صياغته عقليا — يجب حتما ان يعتمد على هذا الضرب من الحقائق ، حقائق عن معنى العناصر بمعزل عن معناها النهائي المركب • اما باقي القصيدة ، ما هي ، ما تعرضه ، قيمتها النهائية كأنفعال مخلق ، واذا شئت ، معانيها كقصيدة ، لا يمكن ان تطور ذاتها في ضروب أخرى من الشعر الجاد الى الحد الاقصى دون ان يقوم هذا المعنى الحقائقي او العقلي بارشادك الى الطريق • اما الموضوع الاخر فقد سبق ذكره في هذا المقال ، ولا يمنع هذا من توكيده مرة اخرى • فعلى الرغم من عدم امكان الاستغناء عن البحث المتبحر ، فانه لا يحكي القصة كلها • انما هو الاساس ، او لعله ما يترسب من جميع القصص الاخرى ، ولكنه جدير بالعناية اولا •

ان المدخل الذي اتبعه ، ان امكنت تسميته ، على ما هو عليه ، لا يحكي القصة كلها ايضا ، فالقارىء يترك مع القصيدة عمدا ، لكي يقوم بالجزء الحقيقي بنفسه ، واني اود تحصين هذا — ولقد كنت فى الواقع اقوم بذلك على التوالي — فيما يتعلق باختصار المداخل التي عرضتها وبالموازنة فيما بينها ، واني اتوقع ايضا ، فيما اذا استعمل هذا المدخل ، ان يستلزم هذا التلخيص والتوازن كذلك • وهذا ما حدى بهذا المقال بأن يتخذ شكله الحالي ، مفضلا ، في ميدان النظرية والتسويغ ، الضمين على الواضح في التصريحات • انه مدخل الى النقد الادبي — الى كلام الهوي — عن طريق التقنية اولا ، باوسع معاني

الكلمة ، في النماذج المتناولة : التقنية على صعيد الكلمات وحتى على الصعيد والانفعالية بمفهوم السيد بورك ، والتقنية ايضا فيما اذا قلنا بوجود تقنية في ضمان وتنظيم وتمثيل وجهة نظر اساسية عن الحياة • ان فائدة المدخل التقني مزدوجة حسب ظني • فهو يعترف بالمداخل الاخرى ويتوق الى انيكون متكاملا معها •ثم انه ، بشكل ما ، قادر على دمج الجانب التقني الموجود دائماً مع ما اكدته المداخل الاخرى ـ كما سبق ان قلت عن مادة غير واحدة كمعتقدات ت•س•اليوت الدينية ، يمكن ان تدرس دراسة نافعة كعنصر سائد في تقنيته لكشف الحقائق • الفائدة الثانية في المدخل التقني ناتجة عن الاولى ، فهو لا يعالج من الادب الا ما يمكنه اخضاعه للحقيقة الادبية ، وبهذا يشبه التبحر العلمي ، ولكنه يتجاوز ذلك ايضا الان حقائقه تكون عادة اعمق مكاناً في قلب الادب من حقائق التبحر • ومن العجيب ان يكون ارسطو ، هنا ، المثال الاكبر ، اذ ان (فن الشعر) ليس سوى جمع وشرح لحقائق الشعر الاغريقي ، ان لوجه الحقائقي هو الناتج الثابت • والجهد الباقي ينصب على السعي لايجاد مصطلحات مفهومة تناسب التأليف بين الحقائق • والواقع ، ان الحقائق عن القصيدة او المسرحية او الرواية هي التي يمكن اخضاعها لشكل طيع ، وللكلام عنها ، ولاختبارها ، والباقي هو ناتج تلك الحقائق من حيث وجهة النظر التقنية ، بل ليس ناتجاً ، وانما هو الشيء ذاته من حيث وجهة نظرة هو • ان الباقي ، مهما يكن ، يمكن ان يدرك ، لا ان يتحدث عنه •

ولكن الحقائق ليست بسيطة ولا يسهل العثور عليها ، وقد لا تظهر كل الحقائق للعقل الواحد ، ثم هي قد تظهر بمظاهر مختلفة في ضوء عقول مختلفة ، فما من اهتمام لا يتشتت ، وما من مدخل يكون بمفرده وافيا ، وما من ميل مضمون ابدا ، عندما يكون ثمة شك في الحقائق او فيما يخلقه تنظيمها • وبالاجمال ، فان مجرد التفحص التقني لاي نظام لا يكفي وحده في الفنون ، بدون الادراك المباشر ـ وهذا قد يأتي في البداية او في النهاية ـ والذي يساهم فيه كل تمحيص للحقائق •

قد تكون هنالك مبادىء تشمل الادراك المباشر والسعي لايجاد صيغ لفهم الفنون التعبيرية • فان كانت ، فهي سقراطية وموجودة في الداخل ، ومعرفته للشك ، كما عند مونتاين • فلنقل ان ثمة بذورا لذلك ــ بذورا ، او جراثيم ، او اشكالا ابتدائية ، استطيع ان اعتمدها وان ارجع اليها • عندما استعمل كلمة ، صورة ، فكرة ، فلا بد من ان يكون لعجيرتها الصغيرة شكل واضح ، كما للبزلة التي اتفحصها الان على مكتبي ، تبوّيا في الاقل ، كل النمو المستقبلي ، كل محصول الحياة ، لا بلاغياً ولا صياغة ، بل مادياً ، المادية العنيدة ، المنتشرة ، ذات القلب الخفي ، في الباطن وفي المظهر الخارجي ، وكذلك في عقدة البرعم الصغيرة • فما هي هذه ، وما هي بذور الفهم تلك ؟ فاذا كنت اعرفها وأفهل هي منطقية ؟ أتتخذ الشكل التتابعي للكلمات التي استعملها ؟ او انها تتخذ شكل الفضة التي بظهر المرآة ، الظلام الذي ينطوي على كل الاشراق ؟ أفهل كل استعارة ــ وان توكيد الفهم هو استعارتنا العظيمة ــ تمتزج بالحاجة الى القصد ؟ ما يكون مزيج الكلمة والصورة والفكرة ؟

المزيج ــ اذا جاز ان افزع ارنباً بعد فوات الاوان ــ المزيج ، حتى بالاستعمال الجديد لكلمة قديمة ، يتم صنعه في اللاوعي ، ويفترض انه لا ممكن التحقق منه • ولكن من الافتراض ، ومن الرغبه في التحقيق • ولنغامر بالبداهة في الدخول الى اللاوعي ، وناك ، حيث المغامرة ، لا توجد حاجة للتحقيق وللمعنى ولا شك فيهما ، انما هنالك الجوهر البصير الحي الممتد ، دونما عروة او مقبض لشكل واع ٣٠ والفن مرآة اللا وعي، وبقدر عمقه تكونمساهمتها محسوسة • او ، خيرا من ذلك ولاغراض النقد ، يستعيدا احساسنا انقسامه الى حواس وملكات في الوقت نفسه ويرتدي شكلا واعياً • ولعل من اغراض النقد تثبيت وتقييم (مقارنة وتحليل) صيغ جعل اللاوعي في متناول الشكل الواعي •

غير ان توكيد اللاوعي لا يقتضي الاحرار عليه ، اذ يمكن افتراضه بعد

التعرف عليه ، ويعود الجهد العقلي ، بشيء من الحساسية ازاء الجذر الرئيس في الاعماق ، الى صعيده الخاص ـ اي الى حيث يؤخذ كل شيء على انه من المسلمات لكي تتخذ الوسيلة المناسبة في معالجة ما يعتبره الاخرون من المسلمات ، وحيث تستطيع ان تؤكد ان ما تحققه الحركة انما هو تجربة الترتيب والنظام . لكونك تستطيع ان تعد اوجه افتتانك وان تتحرك من وجه الى آخر ، وحيث ، لذلك ، لابد لك ان تتبنى دائماً موقفاً من الشكوكية الوقتية ، وحيث لامندوحة لك من التمحيص حتى تكتشف التنبؤ الغامض ، ان كان موجودا ، او : ان لم يكن موجودا ، فتكتشف الافتقار الى الطموح الشخصي ، وحيث ، اخيرا ، يجب عليك ان تتوقف عندما تجد انك ، بكل ما نستطيع تجنيده من الحقائق ، قد اظهرت جوهر قضيتك الممتازة ، واحطت بها ، وحررتها بعد اذ وجدت السبيل اليها ، في ظروف واعية يستطيع غيرك ان يستعملها ايضا .

١ ــ ان اشد البدع اندفاعاً في يومنا ومناخنا هو ما يمثله ت . س . اليوت عناما يدعي بوجود تعصب ، سواء أدرى به أحد أم لم يدر .

٢ ــ سوناتة بودلير (الهاوية) تسبغ الدرامية على هذه العاطفة اذ رآها تعلو في باسكال ، ووقعت له دون ان تعلو .

٣ ــ تصور مقالة سانتايانا ، « الطريق الطويل الى نرفانا » (في « بعض منعطفات الفكر في الفلسفة الحديثة ») ، الطبيعة الشعرية الفلسفية في راي فرويد في الموت ، بالاشارة الى ما يماثله في الفلسفة الهندية ؛ وبهذه المقارنة انما يزيد من الحافز الفرويدي .

٤ ــ رأى سانتايانا ضرورة العودة الى مسعاه الموقوف عن الدايلكتيكية ، (الشكوكية وايمان الحيوان) ، وهذه وان تكن من المسرحيات العقلية الجميلة الرفيعة ، فانها قيمة ايضاً لما فيها من حكمة اخلاقية عفوية .

٥ ــ ... وذلك عندما « لا تعود الاخلاقيات مسألة تقليد وتعصب ــ اي ليست من عادات المجتمع ؛ صاغها وصححها وارتفع بها التفكير المستمر والتوجيه الكنسي ــ وعندما يكون على كل امرىء ان يضع لنفسه اخلاقياته ، عندئذ تصبح (الشخصية) ذات خطر يثير الخوف . » (« في اثر آلهة غريبة ») . وهكذا يصبح السيد اليوت واحداً من اولئك (الناظرين بتخوف) والذين تكون خطوتهم التالية الى الامام هي جنون الاضطراب الذي يتمنون الهروب منه . ان جنون النظم لاشد ارهابا من جنون الافراد .

٦ ــ ان قصصاً كهذه ، ان لم تكن قد حيكت هكذا بوعي ؛ فهي قصص عن استمرارية الادب استمرارية عضوية ، كما يبسطها ت . س . اليوت في مقاله (التقاليد والموهبة الفردية) . ان المقولة مشهورة وتمثل القول بأن كل عمل فني جديد يغير قليلا العلاقات فيما بين كل منظومة الاعمال الموجودة . ان في هذا الرأي شيئاً من الحقيقة ، ولكنها حقيقة رياضية وعلاقتها بالفنون ضعيفة . فاذا استعمل كما استعمله اليوت ، فستكون تجربة مجازية تدفع العقل الى الامام . واذا اخذ بجد فانه قانون بنيوي سيء ، بمعنى انه يثير عددا لا يحصى من المشاكل الزائفة العصيبة على الحل .

٧ ــ جميع المقتبسات من الصفحات الاربع الاخيرة من (كوليريج والتخيل) .

فهرست الكتاب

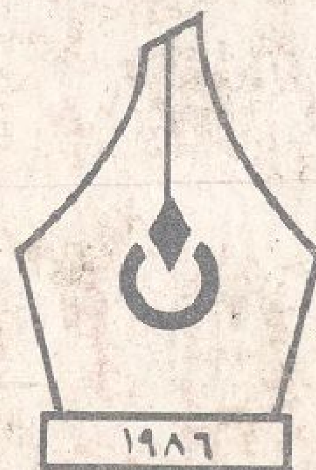
طبع في دار الشؤون الثقافية العامة



هذا الكتاب

تؤلف هذه المداخل الخمسة المناهج النقدية دلالةً وتنوعاً وموقفاً في نظرتها الى الادب وفي تحليل القيم الفنية فيه. وتتحول هذه المداخل الى واقع نقدي من خلال المختارات النقدية التي توضح هذا المدخل او ذاك توضيحاً لايخلو من استغراق في الذاتية او تعميم في أصدار بعض الاحكام الادبية هنا وهناك.

وزارة الثقافة والاعلام



دار الشؤون الثقافية العامة

السعر ٢,٥٠٠ ديناران ونصف

